4° Mus. Th. 675
2

Anweiſung
zum
muſikaliſch = richtigen
Geſange,
mit
hinlänglichen Exempeln
erläutert,
von
Johann Adam Hiller.

Leipzig,
bey Johann Friedrich Junius 1774.

Bayer. Staats-
Bibliothek
München

Dem

Durchlauchtigſten Fürſten und Herrn,

HERRN

Friedrich Auguſt,

Herzogen zu Sachſen,

Jülich, Cleve, Berg, Engern und Weſtphalen, des heiligen Römiſchen Reichs Erzmarſchalln und Churfürſten, Landgrafen in Thüringen, Marggrafen zu Meißen, auch Ober- und Niederlauſitz, Burggrafen zu Magdeburg, gefürſteten Grafen zu Henneberg, Grafen zu der Marck, Ravensberg, Barby und Hanau, Herrn zu Ravenſtein,

Meinem gnädigſten Herrn.

Durchlauchtigſter Churfürſt,

Gnädigſter Herr!

Wenn bisher Sachſen vor allen deutſchen Provinzen den Vorzug gehabt, daß nebſt den Wiſſenſchaften auch die Künſte darinn am meiſten geblüht haben, ſo verdankt es dieſes Glück vornehmlich

dem Geſchmacke ſeiner glorwürdigen Beherrſcher, die von ieher nicht nur Liebhaber, ſondern auch Kenner und Richter der ſchönen Künſte geweſen ſind.

Ew. Churfürſtl. Durchlaucht eifern dem rühmlichen Beyſpiele **Dero** großen Vorfahren nach, und verbinden, unter andern bewundernswürdigen Eigenſchaften, auch in der Muſik, dieſer Lieblingskunſt edler und fühlender Seelen, den gründlichſten Geſchmack mit der vollkommenſten Ausübung. Jedes, ſelbſt das geringſte Talent, fühlt ſich durch die Hofnung, von dem geliebteſten Fürſten Aufmerkſamkeit und Beyfall zu verdienen, erhoben und angefeuert; und auch mich hat dieſe vielleicht zu kühne Hofnung

auf

auf der Bahn, die ich bisher betreten habe, mit verdoppeltem Eifer fortgetrieben.

In dem Werke, das ich Ew. Churfürstl. Durchlaucht hiermit unterthänigſt zu überreichen wage, ſuche ich zur größern Vollkommenheit des Geſanges, worinne die Deutſchen bisher den Ausländern noch am meiſten haben nachſtehen müſſen, das Meinige beyzutragen. Der Endzweck ſelbſt, weiß ich, kann einem für die Ehre ſeiner Nation in aller Abſicht ſo patriotiſchgeſinnten Fürſten nicht mißfällig ſeyn; deſto mehr aber fürchte ich das Urtheil des erleuchteten Kenners, über die Art und Weiſe, wie ich zu dieſem Endzwecke gearbeitet habe.

Wie groß würde mein Glück, und wie unendlich die Belohnung meiner geringen Arbeiten ſeyn, wenn ſie nur des kleinſten Beyfalls von Ew. Churfürſtl. Durchlaucht ſollten gewürdigt werden! Ich erſterbe mit dem Ehrfurchtsvollſten Herzen eines getreuen Unterthans,

Durchlauchtigſter Churfürſt,

Gnädigſter Herr,

Ew. Churfürſtl. Durchlaucht

unterthänigſter Knecht

Johann Adam Hiller.

Vorrede.

Jedermann ſingt, und der gröſste Theil ſingt — ſchlecht. Ein Compliment, das ich meinen lieben Landesleuten den Deutſchen, (denn mit ihnen rede ich eigentlich) ſehr ungern mache: nicht ſowohl, weil ich den Vorwurf der Unhöflichkeit vermeiden möchte; als vielmehr, weil ich eine liebenswürdige Eigenſchaft mehr an ihnen zu rühmen wüſste, wenn ſich das Gegentheil mit gröſserer Zuverläſsigkeit ſagen lieſse.

Die Urſache des meiſtentheils ſchlechten Geſanges der Deutſchen ſuche man aber in nichts andern, als darinne, daſs man ihn nicht genug, und nicht gehörig ſtudiert. Genie zur Muſik überhaupt, Anlage zum Geſange, d. i. Stimme, Biegſamkeit der Kehle, Einſicht und Gefühl wird man ihnen doch nicht ganz abſprechen wollen? Oder wenn es ja Blödſinnige geben ſollte, die darüber einigen Zweifel äuſserten, ſo würden es wohl gröſstentheils ihre eigenen ausgearteten Kinder ſeyn, die ſich ihres Vaterlandes ſchämen, und ihrem Herzen nie erlauben, einheimiſche Producte gut zu finden; denn die Ausländer ſelbſt ſind von ihrer ehemaligen Verachtung der deutſchen Künſtler ſehr zurück gekommen. Die Vorzüge unſerer Virtuoſen ſind längſt von ihnen erkannt und eingeräumt. Den berühmteſten deutſchen Componiſten laſſen ſelbſt die

Italiäner alle Gerechtigkeit wiederfahren, und ſchätzen ſie nicht allein den ihrigen gleich, ſondern ziehen ſie ihnen öfters vor.

Aber im Geſange — ja freylich, im Geſange, ſtehen die Deutſchen gegen die Italiäner noch ſehr zurück; wenigſtens iſt die Zahl der gut Singenden unter jenen lange ſo groß noch nicht, als unter dieſen. Eine Täuberinn, eine Schmeling, ein Raph, und noch einige andere, die theils in Italien ſelbſt, oder hin und wieder in Capellen angetroffen werden, nebſt verſchiedenen Dilettanten, unter denen ſich ſehr erhabene Perſonen befinden, welche die Ehrfurcht zu nennen verbietet, können zwar die Ehre der Nation in dieſem Stücke retten; aber mehr beweiſen ſie doch nicht, als daß es gar wohl möglich ſey, auch unter den Deutſchen gute Sänger und Sängerinnen in hinlänglicher Anzahl zu haben, wenn man nur auf einheimiſche Talente aufmerkſamer, und für ihre Ausbildung beſorgter ſeyn wolte.

Es iſt hier der Ort nicht, Vorſchläge zu dieſer Sache im Großen zu thun; aber zu einiger Verbeſſerung derſelben im Kleinen, nach den mir von Gott verliehenen Kräften, beyzutragen, halte ich um ſo viel mehr für meine Pflicht, da die Muſik von Jugend an mein Vergnügen, und zu allen Zeiten das Mittel geweſen, mich in der Welt fortzubringen; nun aber, ſeit einigen Jahren, mein Hauptgeſchäft geworden iſt.

Ich weiß es aus der Erfahrung, was für ſchlechten Händen ſich bisweilen ein junger lehrbegieriger Menſch, aus Mangel beßerer Gelegenheit, überläßt. Ich mußte mit dem Clavierſpielen in meinem zwanzigſten Jahre noch einmal von vorn anfangen, und würde ein Gleiches in Anſehung der Violin gern gethan haben, wenn meine damalige Verfaſſung erlaubt hätte, einigen Aufwand dafür zu machen. Im Geſange habe ich, von meinem zwölften Jahre an, den Unterricht, wie er auf Schulen gewöhnlich iſt, mit andern gemeinſchaftlich genoſſen. Treffen und Tact war freylich wohl das Ziel, nach welchem wir laufen mußten; aber der Weg war ſo unſicher und holpricht, daß viel Zeit dazu erfodert ward, ehe man ihn ohne Stolpern gehen lernte. Die nach der Stufenfolge der Tonleiter an eine Tafel geſchriebenen Exempel dieſes oder jenes Intervalls waren immer bald gelernt; aber wenn eins dieſer Intervalle außer der Reihe angegeben werden ſollte, ſo gieng es uns, wie dem ehrlichen Corporal Trim beym Triſtram Shandy, der das vierte Gebot ſehr gut wußte; aber nur, wenn er beym erſten anfangen durfte. Vom guten Gebrauche der Stimme, vom beqvemen Athemholen, von einer reinen und deutlichen Ausſprache, ſo weſentliche Stücke ſie auch beym Geſange ſind, ward wenig oder nichts erwähnt.

Wenn dieß nun die Pflanzgärten ſind, in welchen Sänger gezogen werden ſollen, ſo muß man ſich nicht wundern,

 daß

daß der Geſang der Deutſchen noch eine ſo ſchlechte Figur macht; gleichwohl ſind mir keine ander öffentliche Inſtitute bekannt, oder ihre Einrichtung iſt gewiß eben ſo unbedeutend.

Beym Studieren des Geſanges auf Schulen findet ſich auch noch das Mangelhafte, daß das weibliche Geſchlecht gar keinen Antheil daran hat. Der nächſte Endzweck iſt daſelbſt, Sänger für die Kirche zu ziehen; und einem albernen Vorurtheile zu Folge ſchließt man Frauenzimmer von einer Sache aus, deren vornehmſte Zierde ſie ſeyn könnten, und zu der ſie gewiß eben ſo viel Recht haben, als jene überſchriene und fiſtulirende Sopran = oder Altſtimmen bärtiger oder unbärtiger Knaben. Aber wenn nun auch Frauenzimmer zur Kirchenmuſik nicht gezogen werden könnten, ſollte ihnen denn die Geſchicklichkeit in der Muſik, und beſonders im Singen, nicht auch außer der Kirche nützen? Hätte nicht manche gute Sängerinn ſchon können gezogen werden, die ihr Glück in der Welt gefunden, und ihrem Vaterlande Ehre gemacht hätte? Und wenn das iſt, warum vernachläßigt man denn den muſikaliſchen Unterricht ſo gänzlich beym weiblichen Geſchlechte? — Es wird nicht bezahlt — O, meine Freunde, wenn wir in der Welt nichts weiter thun wollen, als was bezahlt wird, ſo ſind wir ihr ſehr wenig nütz geweſen! Wer ſich damit der Arbeit zu entziehen ſucht, der klage nicht, daß ſein Amt ſchlecht iſt; er iſt gewiß ein noch ſchlechteres Amt nicht werth.

Als Doctor Burney auf ſeiner Reiſe durch Deutſchland hieher nach Leipzig kam, wunderte er ſich, daß er ſo wenig gute Sänger unter den Deutſchen fände, da er doch gehört hätte, daß in allen großen und kleinen Städten Singſchulen wären; aber Singſchulen, in dem Verſtande wie ſie der Doctor nahm, ſind von unſern lateiniſchen Stadtſchulen, in welchen man freylich auch ſingen lernen ſoll, ſehr unterſchieden. Die italiäniſchen Conſervatorien ſchwebten ihm immer noch in den Gedanken; aber dieſe in Deutſchland zu ſuchen, war nun wohl ein Irrthum.

Wenn ich hier über das Mangelhafte der öffentlichen Schulen, in Anſehung des muſikaliſchen Unterrichts klage, ſo will ich das nicht ſo durchgängig von allen verſtanden wiſſen. Es ſind mir geſchickte und rechtſchaffene Männer in muſikaliſchen Schulämtern bekannt, die es an Fleiß und Eifer nicht fehlen laſſen, und gewiß mehr thun, als ihnen ein oft unerkenntliches Publicum verdanckt. Bey andern weiß ich alle die Hinderniſſe, die ihnen in den Weg gelegt werden, daß ſie nie ihre Abſichten erreichen können. Die erſtern wird der Himmel belohnen, und vernünftige Menſchen werden die letztern bedauern. Dieſe Männer ſind es nicht, die ich durch mein Werk belehren will; ſie können zum Theile meine Lehrer ſeyn, und ihre Anmerkungen, die ſie mir über gegenwärtige Arbeit machen wollen, werde ich mit Vergnügen zu nutzen ſuchen.

Aber wozu ein neues Buch, da es uns doch an Singanweiſungen nicht fehlt? Freylich könnte ich leicht etliche Bogen anfüllen, wenn ich alle Compendien der Muſik, alle Anleitungen zum Singen, die ſeit zwey hundert Jahren in Deutſchland gedrukt worden, anführen wollte. Ich zweifle, daß ie in Italien, wo man doch gewiß beſſer ſingt, ſo viel Bücher darüber ſind geſchrieben worden. Sie müſſen demnach entweder nicht viel nütz, oder nicht gehörig gebraucht worden ſeyn: von beyden iſt etwas wahr. Die eine Hälfte, die bis zum Anfange dieſes Jahrhunderts geſchrieben worden, iſt nach der Guidoniſchen Solmiſation eingerichtet, auch ſonſt in andern Dingen ſehr mangelhaft. Die neuern tragen die Anfangsgründe der Muſik zwar auf eine beqvemere Art vor, ergänzen auch zum Theile die Mängel, die jene haben: aber ein anderes iſt, Erklärungen von einer Sache geben; ein anderes, die practiſche Anwendung ſogleich damit verbinden. Im letztern Falle wird der Lehrer öfters ſehr langſam gehen, und einen ieden einzelnen Umſtand oft wiederholen, oft üben müſſen; im erſtern aber treibt ihn die Hitze zum Erklären fort, bis das Capitel zu Ende gebracht, und alle Materien, ſo wie es der Zuſammenhang erfodert, erſchöpft ſind. Im Buche mag das eine ganz gute Methode ſeyn; aber zum practiſchen Unterrichte möchte man doch wohl eine andere Oeconomie wünſchen.

Die=

Dieſe Betrachtungen haben mich bewogen, einen Verſuch zu wagen, ob ich eine zulänglichere und zugleich bequemere Methode vorſchlagen könnte; und ſo iſt gegenwärtiges Buch entſtanden, wovon ich iezt einige Rechenſchaft geben will.

Im Geſange kömmt es hauptſächlich auf zwey Stücke an, auf Richtigkeit und Zierlichkeit. Für jene muß nothwendig zuerſt geſorgt werden, und ſie iſt das Hauptwerk in gegenwärtigem Buche. Die Abhandlung des zweyten Stücks iſt einem andern Werke vorbehalten, welches, wenn Gott will, bald folgen ſoll, und von deſſen Inhalte ich hier hin und wieder etwas erwähnt habe. Doch konnte ich die Manieren nicht ſo ganz übergehen, daß ich nicht den Sänger vorläufig damit bekannt machte, und zur Uebung derſelben ermahnte. Statt der Capitel habe ich lieber die Eintheilung in Lectionen gewählt, und mich in der Einleitung darüber erklärt. Man bilde ſich aber nicht ein, daß ich für iede Lection auch nur eine Stunde Zeit beſtimme, und daß man in einer Woche, wenn vier Singſtunden gehalten werden, auch mit vier Lectionen fertig werden müſſe: nein, man nehme ſich Zeit, bis alles richtig begriffen, und der Kehle des Sängers geläufig geworden. Beſonders unterlaſſe man nicht, ihn mit mehrern Tonarten, und endlich mit allen bekannt zu machen; man thue das auf ſo eine Art, daß man den Scharfſinn des Schülers ſelbſt arbeiten läßt, und lege ihm nichts als bloße

Ge-

Gedächtnißſache vor. Zu dem Ende verſäume man nie, die im Buche enthaltenen Exempel in zwey bis drey andere Tonarten zu überſetzen, und entweder an eine Tafel oder auf ein anderes Blatt Papier zu ſchreiben. Das Auge muß gewöhnt werden viel Dinge auf einmal zu überſehen, zu vergleichen, und vom Gedächtniſſe nur das zu fodern, was es ihm ſelbſt aufzuheben gegeben hat. Und ſo, wenn eine Lection gut gefaßt iſt, gehe man erſt zu einer andern fort, ohne zu fragen, ob man vier oder ſechs Stunden Zeit dazu gebraucht hat. Sat cito, ſi ſat bene.

Bey dem allen glaube ich doch, daß man mit den vierzehn Lectionen dieſes Buchs in einem halben Jahre durchkommen könne, wenn man auf die Woche vier Stunden rechnet; und ſollte auch ein ganzes Jahr darüber hingehen, ſo iſt das doch immer gegen die Zeit von drey bis vier Jahren, die man in den italiäniſchen Singſchulen mit Solmiſiren zubringt, ein gar kurzer Zeitraum. Ich habe die Arbeit des Lehrers dadurch zu vermindern geſucht, daß ich die Notenexempel, die in dem Buche enthalten ſind, unter dem Titel: Exempel-Buch der Anweiſung zum Singen, beſonders abdrucken laſſen, und folglich die Mühe des Anſchreibens an eine Tafel, wenigſtens in der Hauptſache, unnöthig gemacht habe. Dieſes aus wenigen Bogen beſtehende Exempelbuch kann mit geringen Koſten in die Hände eines ieden Singſchülers gebracht werden, und iſt vermöge der kurzen

Erklä-

Erklärungen, die ich beygefügt habe, zur Wiederholung der Lectionen außer den Lehrſtunden ſehr beqvem.

Die Exempel ſind von zweyerley Art: entweder Erläuterungs- oder Uebungsexempel; doch müſſen die erſtern, bis auf einige wenige, die blos für das Auge, oder den Verſtand ſind, eben ſo fleißig geübt werden, als die andern.

Wenn ich in der Vorſtellung gewiſſer Lehren von der bekannten Weiſe abgehe, ſo iſt es nicht geſchehen, um Aufſehen zu machen, oder mit eigenen Meynungen und Hypotheſen zu prahlen, ſondern weil ich mir einen größern practiſchen Nutzen davon verſprach. Dieſe Anmerkung gilt beſonders von meiner Vorſtellung der weichen Tonleiter, ingleichen von der Art die Intervalle abzuzählen, und zuſammen zu ſetzen, oder zu ſuchen. Bey dem allen erkühne ich mich nicht zu behaupten, daß ich den Weg zur Erlernung des Geſanges um vieles verkürzet; ſicherer und zuverläßiger aber habe ich ihn gegewiß gemacht. Und wenn ich von meinem Sänger nicht Kenntniſſe, nicht gründliche Einſicht verlangte, ſo könnte ich ihn mit mancher theoretiſchen Erklärung, mit mancher Diſtinction verſchont, und von verſchiedenen Dingen weniger ausführlich geredet haben: aber der Geſang muß nicht blos als eine mechaniſche Kunſt, oder als eine Profeſſion erlernt, ſondern als eine Wiſſenſchaft ſtudiert werden; und einem Schüler, der dieſe Dinge faßt, werden ſie allemal mehr helfen als ſchaden; dem, der ſie nicht faßt, können ſie zur Erin-

nerung dienen, daß er bey mittelmäßigen Fähigkeiten ſich auch nichts Großes von ſich verſprechen müſſe. Der Anhang dieſes Buchs gehört zu den überflüßigen Dingen, die ich gar nicht für überflüßig halte, und ich bin gewiß, daß ihn auch viele Leſer nicht dafür halten werden.

Meiner Methode gemäß habe ich die Materien öfters an verſchiedene Oerter im Buche herum geſtreut: ſie genauer mit einander zu verbinden, und unter einen Geſichtspunct zu ſtellen, war ich Anfangs willens, ein Regiſter beyzufügen; da ich aber bedachte, daß mein Buch nicht zur Belehrung über einzelne muſikaliſche Materien, und zum Nachſchlagen, ſondern zu einem zuſammenhängenden practiſchen Unterterrichte geſchrieben ſey, ſo glaubte ich die Mühe erſparen zu können. Zurückweiſungen von einer Lection zur andern, und von einem Paragraph zum andern, kommen ohnedem häufig darinne vor.

Im Vortrage ſelbſt habe ich mich überall leicht und deutlich auszudrücken geſucht; und wenn man auf einige anſcheinende Dunkelheiten ſtoßen ſollte, ſo werden ſie mehr in der Sache, und in der Zerſtreuung liegen, mit welcher man lieſt. Hin und wieder habe ich mir einen ſcherzhaften Einfall verziehen, von welchem ich nicht weiß, ob mir ihn der Leſer verzeihen wird. Verliert ſich dieſer Einfall bisweilen in Tadel, gränzt er an Spötterey, ſo traue man mir zu, daß ich nie die Abſicht gehabt habe, iemanden perſönlich zu beleidigen,

gen, ſelbſt wenn ich Dinge berühre, gegen die der Tadel nicht ſcharf genung, und die Spötterey nicht auffallend genug ſeyn kann. Dieſe kleinen Ausſchweifungen hielt ich für nöthig, um die Leſung eines ſolchen Buchs weniger verdrüßlich zu machen. Ich habe eine Grammatik der Muſik geſchrieben, die jener blühenden Schreibart, wodurch uns die Lectüre einer Schrift angenehm wird, eben ſo wenig fähig iſt, als eine iede andere Grammatik. Dieſer Boden trägt keine Blumen, und wenn man einige hin und wieder darauf erblickt, ſo ſind ſie nur leicht darüber hingeſtreut.

Aus der oben erwähnten Menge gedruckter Singanweiſungen muß ich ein Paar nahmhaft machen, die ſich vor den andern ſehr auszeichnen, und die ich ſelbſt bey meiner Arbeit bisweilen zu Rathe gezogen und angeführt habe. Die erſte iſt von einem Italiäner, Namens Toſi, einem Sänger von Profeſſion; dieß erwirbt ſeinem Buche ſchon ein gutes Zutrauen. Kein geringeres erwirbt ihm der Umſtand, daß es Herr Agricola in Berlin, ein Mann, der den guten Geſang vollkommen kennt, ins Deutſche überſetzt, und mit ſolchen Zuſätzen und Anmerkungen bereichert hat, daß es nun verdiente, aus dem Deutſchen wieder ins Italiäniſche überſetzt zu werden. Für Anfänger in Schulen iſt dieß Buch nicht, oder es müßte eine andere Einrichtung haben; wenn aber ein Sänger, von der Schule an, nach höherer Vollkommenheit

im Geſange ſtrebte, ſo wüßte ich ihm kein beſſeres Buch vorzuſchlagen.

Herr Marpurg, dieſer um die Theorie der Muſik ſo ſehr verdiente Mann, hat außer ſeinen größern Werken auch ein kleines Büchelgen, unter dem Titel: Anleitung zur Muſik überhaupt, und zur Singkunſt beſonders, drucken laſſen, das in Anſehung der theoretiſchen Lehren ſehr reichhaltig, aber zum Gebrauche der Singſchulen nicht zureichend iſt, weil es nicht genug practiſche Exempel hat. Richtige und ordentliche Begriffe von allem, was die Muſik angeht, kann man daraus holen; aber der Kehle des Sängers giebt es nicht hinlängliche Beſchäftigung. Herr Marpurg hat das ſelbſt ſo gefunden, und macht deswegen in der Vorrede des gedachten Werkchens zu einem Nachtrage Hofnung; dieſe Hofnung aber, und noch größere, die ſich die Muſik von ihm machte, ſind nun verſchwunden, da er ſich gänzlich von ihr geſchieden hat.

Es würde Undank ſeyn, wenn ich ein Paar Männer nicht hätte nennen wollen, die ich hoch ſchätze, die mich ihrer Freundſchaft würdigen, und die mir mit ihren Arbeiten bey der meinigen zu Statten gekommen ſind.

Anweiſung
zum
Singen.

Anweiſung.

zum Singen.

Einleitung,

Welche von den Eigenſchaften der menſchlichen Stimme handelt, auch einige für den Lehrer und Schüler nöthige Anmerkungen enthält.

§. 1.

Die Kunſt **muſikaliſch ſchön** zu ſingen ſetzt folgende **vier** Stücke voraus:

1) Eine **gute Stimme** zu haben, und mit derſelben eine **reine** und **deutliche Ausſprache** zu verbinden.

2) Die Noten, und alle durch dieſelben vorgeſchriebenen Intervallen, **genau** und **richtig anzuſtimmen,** oder, wie man ſonſt ſagt, **zu treffen.**

3) Jede Note, nach ihrer verſchiedenen Geltung, in der ihr zukommenden **Dauer der Zeit** vorzutragen, das iſt: **tactrichtig zu ſeyn.**

4) Dem Geſange den gehörigen **Nachdruck,** und alle **Zierlichkeit,** deren er fähig iſt, zu geben.

Auf dieſe vier Stücke wird ſich alles, was in gegenwärtigem Werke geſagt werden ſoll, beziehen. Sie beſtimmen gewißermaßen die Abtheilungen deſſelben; doch nicht ſo in ſucceſſiver Ordnung, daß,

wenn itzt ein Capitel geendigt iſt, das andere, mit der Ueberſchrift an der Stirn, ſeinen Anfang nähme. Die Ausübung verbindet dieſe Stücke mit einander: ſie können daher in einem Buche, das zum praktiſchen Unterrichte dienen ſoll, nicht wohl getrennt werden. Der Sachen, die zur Vollſtändigkeit eines ſolchen Capitels gehören, ſind außerdem immer ſo viel, und der Schüler, der eine Menge von Erklärungen auf einen Haufen geſchüttet bekömmt, weiß ſo wenig, was er damit anfangen ſoll, daß er viele wieder vergeſſen hat, ehe ihm Gelegenheit gegeben wird, ſie in Ausübung zu bringen. Ich habe daher lieber von dem gewöhnlichen Zuſchnitte ſolcher Lehrbücher abgehen, und eine andere Abtheilung, nach **Lectionen**, wählen wollen, in denen ich eine Materie mit der andern verbinde; mit wenigem und mit dem leichteſten anfange; aber immer zu mehrern und wichtigern Dingen, ſo wie ſie einander die Hand bieten, fortſchreite.

§. 2.

Das zweyte und dritte der genannten vier Stücke ſind daher durchaus in Verbindung mit einander vorgetragen worden, ſo wie ſie in der Ausübung beſtändig vereinigt vorkommen, und ſo wie ich glaubte, daß der Singſchüler, von der erſten Lection an, in der Kenntniß muſikaliſcher Dinge und deren Ausübung immer einen Schritt weiter gebracht werden müſſe. Ich habe alſo in den erſten Lectionen meine Hauptabſicht blos auf das ſo genannte **Treffen** gerichtet, und nur von denjenigen Anfangsgründen der Muſik umſtändlich geredet, welche darauf Beziehung haben; beyläufig habe ich einigemal, und blos Vorbereitungsweiſe, Materien damit verbunden, die eigentlich zur Lehre vom **Tacte** gehören. Sobald ich aber von der Geltung der Noten, und ihrem verhältnißmäßigen Werthe gegen einander, zu reden anfange, ſo wird auch die Lehre vom Tacte meine Hauptſache, und das, was ich noch über das Treffen zu ſagen habe, iſt dieſer untergeordnet.

§. 3.

§. 3.

Das vierte Stück, oder die Auszierung des Geſanges, mußte ſo lange verſchoben bleiben, bis der Grund dazu gehörig gelegt, oder das, was zur Feſtigkeit des Geſanges von Seiten der Ton- und Tactrichtigkeit erfodert wird, ins Reine gebracht war. Es wird daher von hieher gehörigen Dingen in den erſten Lectionen nur beyläufig, und nur dann gehandelt werden, wenn ſie mit den daſelbſt vorgetragenen Lehren in nothwendiger Verbindung ſtehen, oder wenn ſie als Dinge, die viel Uebung erfodern, auch zeitig in Uebung gebracht werden müſſen; wie z. E. mit dem Trillo in der erſten Lection geſchehen iſt.

§. 4.

Zur weitern Ausführung des oben angegebenen **erſten** Stücks iſt gegenwärtige Einleitung eigentlich beſtimmt. Außer dem, was über die Stimme, und die reine Ausſprache überhaupt zu ſagen iſt, ſollen noch einige nöthige **Erinnerungen** für den Lehrmeiſter ſowohl, als für den Schüler gemacht werden.

§. 5.

In Anſehung der Stimme kommen folgende drey Fragen in Betrachtung: 1) Welches ſind die Eigenſchaften einer guten Stimme? 2) Wie können die Fehler der Stimme verbeſſert werden? 3) Wodurch iſt die Stimme lange gut zu erhalten, oder, welches auf eins hinaus läuft, wodurch wird ſie verdorben?

§. 6.

Eine gute Stimme muß **hell, rein, ſtark, biegſam, feſt, leicht, gleich** und **von beträchtlichem Umfange** ſeyn. Dieſe Eigenſchaften der Stimme finden ſich ſelten alle beyſammen; ſie ſind ein Geſchenk der Natur, und man weiß, daß dieſe mit ihren Gaben nicht immer in gleichem Maaße freygebig zu ſeyn pflegt. Fleiß und Uebung können indeß den Fehlern, die ſich in der Stimme zeigen, einigermaßen abhelfen, und den Mangel erſetzen, den die Natur gelaſſen hat.

§. 7.

Hell iſt die Stimme, wenn ſie durch den offenen Mund, ohne Zwang und Drücken der Kehle, frey aus der Bruſt heraus kömmt. In Betrachtung deßen hat der Lehrmeiſter darauf zu ſehen, daß der Schüler die Zähne nicht zuſammen beiße, ſondern in ſolcher Entfernung von einander halte, daß man mit dem kleinen Finger beqvem dazwiſchen kommen könne. Die Lippen müſſen ſodann einwärts gezogen werden, ſo daß ſie die obere Reyhe der Zähne ganz, die untere aber halb bedecken. Ueberhaupt iſt die Miene eines ſanften Lächelns, wobey der Mund ſich etwas in die Breite zieht, die anſtändigſte beym Geſange, und die beqvemſte zur Hervorbringung eines guten Tons der Stimme.

Wenn der Ton mit der Kehle an den Gaum des Mundes angedrückt wird, ſo fällt er ins Unangenehme, und es entſteht daraus der Fehler, den man **durch die Naſe ſingen** nennt. Eine ſchnarrende oder kreiſchende Stimme, wie meiſtentheils die *) **Falſet-** oder **Fiſtelſtimme** erwachſener Mannsperſonen iſt, gehört auch nicht unter die guten Stimmen. Ueberhaupt iſt es ſchwer, den guten Ton der Stimme mit Worten zu beſchreiben; eine einzige gute Stimme gehört zu haben, iſt beſſer, als alle Beſchreibungen zu leſen, die davon in Büchern gemacht werden. Man bemühe ſich alsdann ſeiner Stimme dieſen Klang zu geben, ſo weit es möglich iſt; denn zu einer völligen Gleichheit dürfte man es ſchwerlich bringen. Die Anmerkung des Herrn **Agricola** in **Toſi** Anleitung zur Singekunſt S. 36. iſt ſehr richtig: „Wie nicht leicht zweene Men„ſchen gefunden werden, deren äußerliche Geſtalt einander in allem „voll-

*) Es iſt hier nicht die Rede von den Tönen der Falſetſtimme, welche in den Bezirk der natürlichen, um ihren Umfang weiter zu machen, gezogen werden, wovon im §. 14. geredet werden ſoll; ſondern von derjenigen durchaus erzwungenen Stimme erwachſener Mannsperſonen, da z. E. einer, der natürlich den Baß ſingt, mit ganz veränderter Stimme den Alt oder gar Diſcant zu ſingen unternimmt. Von dieſer Art braucht man eigentlich den Ausdruck: durch die Fiſtel ſingen.

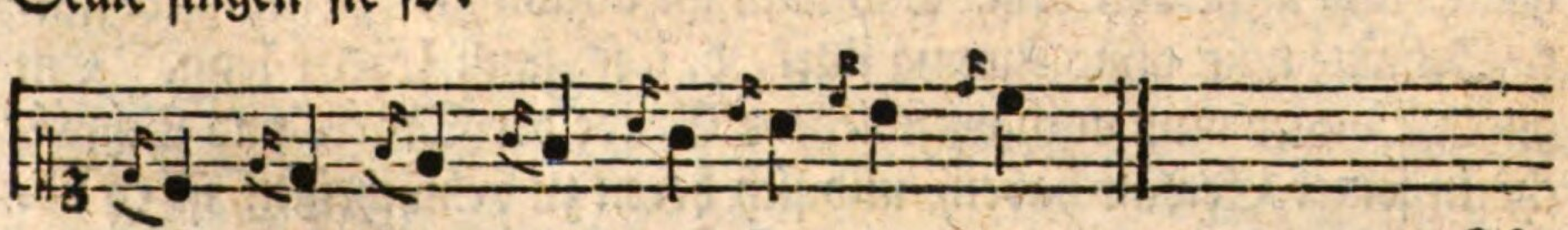
„vollkommen gleich iſt: alſo werden auch nicht leicht ihrer zween an„getroffen, deren Stimmen einander, in aller Betrachtung, vollkom„men gleich wären.„ Von den übrigen Eigenſchaften der Stimme läßt ſich etwas beſtimmter reden.

§. 8.

Eine gute Stimme muß **rein** ſeyn; das iſt: ſie muß jeden Ton deutlich und genau, weder zu hoch noch zu tief angeben; im Halten des Tons weder aufswärts ziehen, noch abwärts ſinken. An dieſem Fehler, wenn er ſich findet, iſt mehr das Gehör, als die Kehle oder die Stimme ſelbſt Schuld. Wenn der Lehrer und der Schüler Geduld genug haben, und ſich keine Mühe verdrießen laſſen, ſo iſt ihm wohl noch abzuhelfen; und wenn ſonſt der Klang der Stimme gut iſt, ſo verlohnt es ſich auch der Mühe, ſich es ein wenig ſauer damit werden zu laſſen. Ein merkwürdiges Beyſpiel erzählt Herr **Marpurg** in ſeiner Anleitung zur Singkunſt, auf der 14ten Seite. Der Fehler der Unreinigkeit findet ſich am öfterſten, wenn die Stimme nicht ſtufenweis fortſchreiten, ſondern einen Sprung machen ſoll, da ſie ſich dann durch verſchiedene dazwiſchen liegende mißlautende Töne hindurch ſchleppt, bis ſie mit Mühe und Noth den rechten Ton erreicht. Dieſer Fehler verliert ſich meiſtentheils von ſelbſt, wenn der Schüler in der Fertigkeit des Treffens zunimmt, und ſein Gehör ſchärfer geworden iſt.

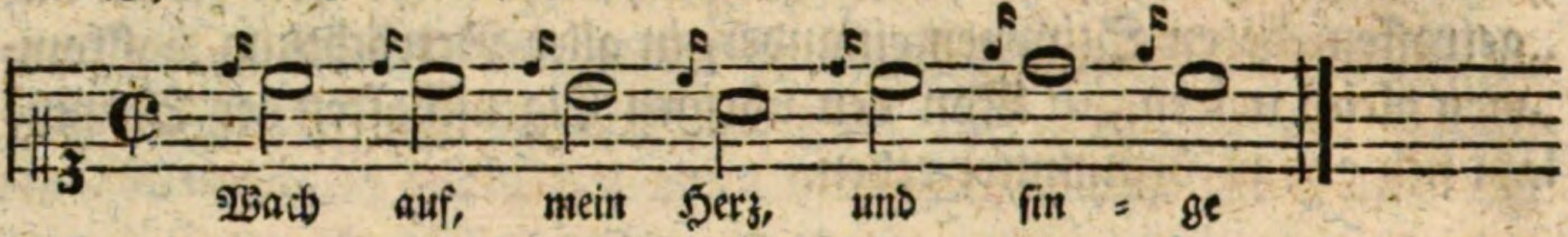
§. 9.

Ich muß hier noch eines andern Fehlers gedenken, den junge Perſonen, beſonders weiblichen Geſchlechts, an ſich haben, wenn ſie jedem Tone einen kurzen Vorſchlag von oben vorſetzen, welcher insgemein die Secunde, bisweilen gar die Terz davon ausmacht. Ihre Scale ſingen ſie ſo:



Ihr

Ihr Morgenlied ſo:



Wenn ein vierſtimmiger Choral in allen Stimmen ſo geſungen würde, müßte er gewiß eine ſonderbare Wirkung thun. Dieſen Fehler nun muß ein Singmeiſter ſeinen Scholaren ſogleich abzugewöhnen ſuchen. Aber iſt es wohl nöthig, wann von Fehlern die Rede iſt, allemal hinzu zu ſetzen, daß ſie abgeſchaft werden müſſen?

§. 10.

Der Unterſchied einer **ſtarken** und **ſchwachen** Stimme iſt unter allen Eigenſchaften derſelben die begreiflichſte, und jedes Ohr kann davon Richter ſeyn. Zweyerley iſt Schuld, wenn die Stimme zu ſchwach iſt: entweder eine natürliche Schwäche des Körpers, und beſonders der Lunge, oder eine gewiſſe Furchtſamkeit. Im erſten Falle kann eine auf Verſtärkung der Stimme gerichtete mäßige Uebung, im andern aber freundliches Zureden, auch wohl mit unter ertheiltes Lob, den Ton der Stimme mit der Zeit verbeſſern und ſtärker machen. Die faulen Sänger, bey denen weder eine ſchwache Lunge, noch eine auf feines Gefühl gegründete Furchtſamkeit Schuld an dem Fehler ihres Geſanges iſt, müßten durch ganz andere Mittel verbeſſert werden; oder klüger iſt es, wenn man ſich gar nicht mit ihnen abgiebt, weil die Natur ſie nicht zu Sängern beſtimmt zu haben ſcheint. Man verwechſele aber auch hier eine natürlich ſtarke oder volle Stimme nicht mit einer gewaltſam heraus gepreßten; weil nur von dem die Rede iſt, was die Natur freywillig giebt, und nicht von dem, was man ihr abzwingt. Eine gute ſtarke Stimme muß ohne Zwang ſtark, d. i. ſie muß **leicht** ſeyn. Ein guter Sänger muß auch verſchiedene Grade der Stärke und Schwäche in ſeiner Gewalt haben, und ſich deren zu bemächtigen, iſt es nöthig

thig, daß der Schüler bald mit ſtarker, bald mit halb ſtarker, bald mit ſchwacher Stimme ſinge.

§. 11.

Biegſam iſt die Stimme, wenn ſie ſich in alle Wendungen der Melodie leicht zu fügen weiß, und wenn ihr der Uebergang von einem Tone zum andern, ſelbſt in der geſchwindeſten Bewegung, weiter keine Mühe macht. Bey dem allen muß ſie doch auch **feſt** ſeyn, und ſelbſt in den längſten Haltungen eines Tons weder zittern, noch hin und her wanken.

§. 12.

Was ſich von der **Leichtigkeit** der Stimme ſagen läßt, läuft mit dem, was im vorigen Paragraph geſagt worden, auf eins hinaus: doch kömmt der Gebrauch des Athems hierbey noch in Betrachtung. Wenn jeder Ton einen ganzen Athem koſten ſollte, ſo möchte es wohl mit dem Geſange eine beſchwerliche Sache ſeyn; und denen, die nicht zween Töne in einem Athem ſingen können, iſt in der That nicht zu rathen, ſich mit Singen abzugeben. Indeß wird immer ieder Anfänger mehr Athem heraus ſtoßen, als nöthig wäre, und es iſt eine von den Hauptpflichten eines Singmeiſters, ſeine Schüler zur Erſparung des Athems gleich Anfangs zu gewöhnen. Beyläufig ſoll in dieſem Buche mehr davon vorkommen.

§. 13.

Wenn die tiefen Töne der Stimme nicht ſtumpfer oder matter, und die hohen Töne nicht ſchreyender als die mittlern ſind, ſo iſt die Stimme **gleich**. Wollte man indeß eine Ungleichheit der Stimme für nothwendig halten, ſo wäre es dieſe, daß die Töne, ie höher ſie ſteigen, immer feiner und dünner, die tiefern aber voller und dicker werden müſſen, als die Töne in der mittlern Gegend der Stimme ſind. Ein Lehrer des Geſanges hat daher beſtändig darauf zu ſehen, daß ſeine Singſchüler den Ton der Stimme immer mehr mäßigen, ie höher er ſteigt, und lieber die hohen Töne unberührt laſſen, die ſie

nicht mit Leichtigkeit und ohne Zwang erreichen können. Dagegen laſſe er ſie, wenn die Töne ſich nach der Tiefe wenden, den Mund immer voller nehmen, damit dieſe etwas dicker werden. Mit dieſer Anmerkung wünſchte ich beſonders gewißen unverſtändigen Baßſängern zu dienen, welche die hohen Töne mit ſolcher Gewalt herausſtoſſen, daß man eher den verwundeten **Mars** beym **Homer**, als einen für das Ohr ſeiner Zuhörer beſorgten Sänger zu hören glaubt; dagegen drücken ſie in den mittlern und tiefern Tönen die Kehle ſo zuſammen, daß dieſe halb darinne ſtecken bleiben. Ihr Ton in der Höhe iſt ein Donnerwetter, und in der Tiefe iſt er dem Knarren eines Wagenrades ähnlich.

§. 14.

Die feinern Töne in der Höhe gehen leicht in eine Art Stimme über, welche man die **Falſet**=oder **Fiſtelſtimme** nennt. Einige Tonlehrer geben ihr den Namen einer künſtlichen Stimme, um ſie der natürlichen oder **Bruſtſtimme**, von welcher das alles zu verſtehen iſt, was bisher geſagt worden, entgegen zu ſetzen. Die ausführliche Beſchreibung der einen und der andern Art von Stimme, die ſich auf eine gründliche phyſicaliſche Unterſuchung der Entſtehungsart derſelben gründet, leſe man in des **Toſi** Anleitung zur Singkunſt von S. 22 = 42. in einer Anmerkung nach, welche ganz dem Herrn **Agricola** gehört. Was allda, auf Veranlaſſung des **Toſi**, von einer dritten Art, von der **Kopfſtimme** geſagt wird, kann man mit dem Falſet, das mit der Bruſtſtimme verbunden wird, für einerley annehmen. Sie findet ſich aber auch würklich, als natürliche Stimme, bey einigen Knaben, und noch mehrern Frauenzimmern, mit allen vom Herrn **Agricola** beſchriebenen Eigenſchaften; doch wird man in der Höhe nichts von einer beſondern Falſetſtimme gewahr; wenigſtens iſt hier die Verbindung der Falſetſtimme mit der natürlichen weit leichter, und der Uebergang von einer zur andern ſchwerer zu bemerken.

§. 15.

Durch die Beyfügung einiger Falſettöne wird der **Umfang** der natürlichen Stimme erweitert. Nur muß der Sänger darauf Acht haben, daß man den Uebergang von einer Art der Stimme zur andern nicht zu ſehr gewahr werde. Die Grenzen der einen müſſen ſich noch bis auf ein paar Töne ins Gebiete der andern erſtrecken; und der Sopraniſt, der von $\overline{\overline{c}}$ zu $\overline{\overline{\overline{c}}}$ bis ins $\overline{\overline{a}}$ mit der natürlichen Stimme ſingt, und ſodann mit der Falſetſtimme die übrigen Töne hinzu ſetzt, muß mit dieſer auch ſchon in $\overline{\overline{f}}$ eintreten können, ohne daß man einen Abfall bemerkt. Es verurſacht aber allerdings einige Schwierigkeit, den untern Tönen des Falſets eine der Bruſtſtimme gemäße Stärke zu geben.

§. 16.

Die Alten, welche den **Umfang** einer jeden Stimme auf eine Decime *), z. E. von $\overline{e}$ bis $\overline{\overline{g}}$ für den hohen Diſcant, feſtſetzten, hatten ihr Abſehen blos auf den Chorgeſang, und richteten ſich in ihren Compoſitionen darnach. In unſern Tagen, da die Singſtimme mit den Inſtrumenten wetteifert, wenn dieſe ſonſt jene nachahmten, ſucht ſie es ihnen auch in Anſehung des Umfanges, ſo viel als möglich, gleich zu thun. Auch ſind unſre Compoſitionen, wenigſtens in Anſehung des Arien- oder des Sologeſanges, ſo beſchaffen, daß man mit 10 oder 11 Tönen nicht viel thun kann; daher denn ein **Umfang von zwo Octaven** itzt immer unter die nöthigen Eigenſchaften einer guten Stimme zu rechnen iſt. Es giebt Perſonen, denen die Natur ein noch reicheres Maaß von Tönen, und noch eine halbe Octave über die verlangten zwo gegeben hat. Arien, die für ſie, um dieſen Vorzug zu zeigen, geſchrieben ſind, müſſen andere Stimmen, von geringerm Umfange, nicht nachſingen wollen.

*) Wenn ich hier bisweilen von Dingen ſpreche, ehe ich ſie erklärt und beſchrieben habe, ſo iſt es nicht des Schülers, ſondern des Lehrers wegen geſchehen.

Wer indeß einen tüchtigen Soloſänger nach der heutigen Art vorſtellen will, der mag ſich immer befleißigen den Umfang

im Diſcante von $\bar{c}$ bis $\overline{\overline{\overline{c}}}$,

im Alte von f bis $\overline{\overline{f}}$,

im Tenore von c bis $\overline{\overline{c}}$, und

im Baſſe von F bis $\bar{f}$ zu haben. In der Kirche, und beſonders als Chorſänger, kann er mit drey bis vier Tönen weniger in der Höhe wohl fortkommen. Da nun die natürliche Stimme ſelten bis zu dieſer Höhe reicht, ſo iſt es klar, daß die Vereinigung des Falſets mit der natürlichen Stimme eine nöthige Uebung für jeden angehenden Sänger iſt.

§. 17.

Wie die Stimme **zu verbeſſern** ſey, iſt hin und wieder ſchon mit ein paar Worten geſagt worden. Aufmerkſamkeit auf die Fehler derſelben, Fleiß und Uebung im Singen, thun hier immer das meiſte; denn alles, was uns einen beſſern Gebrauch von der Stimme machen lehrt, iſt als Verbeſſerung derſelben anzuſehen. Schwache Stimmen werden dadurch, nach und nach, ſtärker; unreine reiner; rauhe geſchmeidiger und glätter, wenn es nur der Lehrmeiſter an fleißigem Erinnern nicht fehlen läßt, und der Schüler am meiſten auf das Achtung giebt, was ſeiner Stimme fehlt. Nichts anderes, als eine fleißige Uebung im Singen iſt gemeynt, wenn vom **Ausſchreyen** der Stimme geredet wird; denn daß hier kein gewaltſames Schreyen aus allen Kräften verſtanden werde, kann man daraus abnehmen, daß dieſes Schreyen oben unter die Fehler im Geſange gerechnet worden. Die Erfahrung lehrt auch, daß durch vieles und lange anhaltendes Schreyen die hohen Stimmen, beſonders bey jungen Perſonen, eher verdorben als verbeſſert werden, weil ſie dadurch eine gewiſſe Härte und Rauhigkeit bekommen. Man nennt dieß überſchrieene Stimmen, und Beyſpiele davon ſind unter Chorknaben genug anzutreffen.

§. 18.

§. 18.

Ueber die **Erhaltung**, oder im Gegenſatze, das **Verderben** der Stimme laſſen ſich noch verſchiedene Anmerkungen machen. Die hohen Stimmen leiden leichter Schaden als die tiefen, und wollen daher auch mehr in Acht genommen werden. Die Sopranſtimme geht bey Knaben, wenn ſie in das Jünglingsalter treten, zwiſchen dem funfzehnten und ſiebzehnten Jahre, in eine tiefere, entweder in die Alt- oder Tenorſtimme über. Dieſe Veränderung geſchieht nach dem ordentlichen Laufe der Natur, und iſt durch nichts zu hintertreiben. Man nennt es das **Mutiren** der Stimme, und der Sänger muß ſich um dieſe Zeit mit Singen nicht viel angreifen; am allerwenigſten eine Höhe erzwingen wollen, die ihm die Natur nun zu verſagen anfängt, ſonſt ſetzt er ſich in Gefahr, nie wieder eine taugliche Stimme zu bekommen. Eben dieſe Schonung haben Frauenzimmer im vierzehnten oder funfzehnten Jahre nöthig, wenn ſie ihre Stimme gut erhalten wollen. Man braucht das Singen eben nicht ganz zu unterlaſſen: es muß nur ſparſamer und mit gemäßigterm Tone geſchehen.

§. 19.

In Anſehung der **Diät** iſt alles, was der Geſundheit ſchädlich iſt, auch der Stimme nachtheilig. Vor unreiner, neblichter und kalter Luft, im Frühlinge und Herbſte, wird man ſich ſchon des Huſtens und Schnupfens wegen hüten, wenn man es auch nicht der Stimme wegen für nöthig hielte. Ueberhaupt wird ein Sänger gern allem, was eine Heiſerkeit nach ſich zieht, aus dem Wege gehen. Dahin gehören: Erkältung, Rauch, Staub, ſcharfe, ſalzige, ſauere, herbe, fette, auch allzu ſüße Speiſen; beſonders in Butter oder Fett gebackene Sachen; Näſchereyen vom Canditor u. ſ. w. Wiewohl von den meiſten dieſer Dinge, wenn ſie mäßig, und nicht zu oft genoſſen werden, kein allzu großer Nachtheil zu beſorgen iſt. Kurz, Mäßigkeit im Eſſen und Trinken, wobey man nicht ſo wohl darauf ſiehet, was, als **wieviel** man ißt und trinkt, nebſt einer in

allen übrigen Stücken guten Lebensordnung, ſind für den Menſchen, der ſeine Geſundheit liebt, und für den Sänger, der ſeine Stimme ſchonen will, von gleicher Wichtigkeit. Die Anmerkung des Herrn Agricola über dieſe Materie, verdient in des Toſi Anleitung S. 51. nachgeleſen zu werden.

§. 20.

Viel Sitzen, beſonders mit zuſammengedrücktem Unterleibe, wie einige im Schreiben ſich angewöhnt haben, thut der Stimme gleichfalls Schaden. Allzu gewaltſame Bewegungen, geſchwindes Laufen, übertriebenes Tanzen, heftiges Reiten u. d. g. ſollte ſich ein Sänger nie gelüſten laſſen, der die Stärke ſeiner Lunge ſchon bey andern Gelegenheiten zeigen kann; wenigſtens muß er, wenn er von dergleichen heftigen Erſchütterungen erhitzt iſt, nicht hintreten, und ſingen; eben ſo wenig als man auf ſolche Erhitzung, und ſelbſt nach vielem Singen, trinken darf. Und hier muß ich die armen Chorſänger gewiſſer Schulen beklagen, die bey ihren jährlichen Umgängen, die ohnedem immer in die rauheſte Jahrszeit fallen, genöthigt ſind, in den Häuſern alle Stockwercke durch zu ſteigen, und vor dem eigenen Heerde eines ieden Einwohners ihre Pſalmen anzuſtimmen. Der Wunſch, einer ſo beſchwerlichen Arbeit bald loß zu ſeyn, macht ſie eilen; ihr Geſang iſt eben ſo haſtig als ihr Gang. Dieſes Singen und Laufen durch einander, wozwiſchen kein Augenblick Zeit zum Athemholen gelaſſen iſt, mit der eingebildeten Gutherzigkeit einiger ihrer Wohlthäter zuſammen genommen, die ihnen mit Bier, Wein oder gar Brandtewein zur Stärkung entgegen kommen, iſt gewiß der Saame zu vielerley Unpäßlichkeiten in frühern oder ſpätern Jahren, nachdem die Natur eines ieden beſchaffen iſt. Die unreine dumpfigte Luft einiger Qvartiere, und die beſtändige Abwechslung der Wärme und Kälte, welcher ſie ausgeſetzt ſind, will ich nicht einmal in Anſchlag bringen. Obrigkeiten, Schulvorſteher ſollten dieſen Umſtand ihrer Aufmerkſamkeit würdigen, und darinne eine Aenderung treffen. Weit weniger Gefahr iſt dabey, wenn man, wie

wie es an den meiſten Orten gewöhnlich iſt, die Schüler auf der Straſſe von einem Hauſe zum andern, vor den Thüren ihren Geſang anſtimmen läßt. Außerdem, daß an dem Vergnügen, wenn der Geſang gut iſt, alle Nachbarn Antheil nehmen können, fällt auch hier, die dem Singen ſo ſehr widerſprechende heftige Bewegung weg, welche die Treppen in den Häuſern verurſachen. Und im Winter, bey einer nicht gänzlichen Unthätigkeit des Körpers, ein paar Stunden unter freyem Himmel zu frieren, iſt weniger nachtheilig, als ſich bey Rauch und Dampfe in einem ungeſunden Vorſaale zu wärmen.

§. 21.

So gleich nach dem Eſſen wird ein Sänger, welcher weiß, was gut ſingen iſt, und allemal, wenn er ſingt, gut ſingen will, eine Auffoderung zum Geſange wohl lieber verbitten, als annehmen, wenn es wahr iſt, daß bey vollem Magen die Lunge nicht alle Freyheit zum Athemholen hat. Herr **Marpurg** wünſcht daher in der Anleitung zur Singkunſt, daß in manchen Schulen die Singſtunden nicht von 1 bis 2 Uhr des Nachmittags gehalten, ſondern in eine beqvemere Stunde verlegt würden. Was ſoll man nun zu dem Gebrauche ſagen, wenn man ſich um eilf Uhr zu Tiſche ſetzt, und um ein Viertel auf zwölfe ins Chor gehet. Es muß nicht wahr ſeyn, daß das Singen dem Magen in dem löblichen Verdauungswerke hinderlich falle, ſonſt würde man ſo ungereimte Dinge nicht ſeit langen Jahren angeordnet und zugelaſſen haben. Die beqvemſte Zeit zum Singen iſt den Vormittag, oder einige Stunden nach Tiſche.

§. 22.

Ich komme nun auf die **Ausſprache**, die bey deutſchen Sängern ſchon einer eigenen Beherzigung werth iſt, da man der Sprache überhaupt eine gewiſſe Schwerfälligkeit vorwirft, die ſie zum Geſange unbeqvem, welches bey einigen gar für unbrauchbar gilt, machen ſoll; da man auch nicht läugnen kann, daß einige, und vielleicht die meiſten deutſchen Sänger, durch eine ſchlechte Ausſprache der

Schön-

Schönheit des Geſanges viel Eintrag thun. Was ich hier darüber ſagen werde, betrifft mehr die Ausſprache im allgemeinen, als im beſondern Verſtande, wo ſie in der Verbindung mit den Noten, und den mancherley Figuren derſelben zu betrachten iſt. Auf alle Provinzialmundarten kann ich mich ausführlich nicht einlaſſen, ſondern nur dem ſo genannten Meißner Dialecte mit einigen Erinnerungen zu Hülfe kommen. Eingewurzelte Zungenfehler, als wenn man kein R oder L ausſprechen kann, werden mich noch weniger aufhalten; dieſe zu verbeſſern, gehört mehr für die Ammen, als für den Singemeiſter.

§. 23.

Ueber die Schwerfälligkeit oder Unbeqvemlichkeit der deutſchen Sprache zum Geſange ein gegründetes Urtheil zu fällen, muß man wiſſen, was zu einer Sprache erfodert wird, welche leicht und beqvem zu dieſem Gebrauche ſeyn ſoll. Der Sänger muß ſeine Töne mit ofnem Munde, mit von einander entfernten Zähnen, mit breit gezogenen und ſtill gehaltenen Lippen, mit platt und ſtill liegender Zunge hervor bringen. In dieſer Stellung kann er nun wohl nicht viel mehr als die fünf einfachen Vocale heraus bringen. Alle Conſonanten erfodern ſchon eine veränderte Richtung des Mundes; einige derſelben ſchlüßen ſo gar den Mund zu, und ſchneiden den Ton der Stimme kurz ab, wenn ſie ſich am Ende einer Sylbe befinden, und zu bald ausgeſprochen werden. Z. E. **b, p, m; ab, dop = pelt, am**, u. ſ. w. Kommen nun zwey, drey und mehr Conſonanten zwiſchen zwo Sylben zuſammen, ſo müſſen ſie freylich dem Sänger in der Ausſprache einige Mühe machen, und ihm das Aneinanderbinden der Töne erſchweren. Die Doppelvocale, oder Diphtonge haben lange ſo viel Unangenehmes nicht, als manche Leute ſich einbilden, wenn man ſie nur gehörig zu ſprechen weiß. Selbſt unter den Vocalen ſind nicht alle gleich beqvem oder angenehm im Geſange: I und U ſprechen ſich niemals ſo leicht aus, als A, E und O, ſind auch ſo angenehm nicht zu hören.

§. 24.

§. 24.

Eine Sprache demnach, welche in ihren Wörtern mehr einfache als doppelte Vocale, und unter dieſen mehr a, e und o, als i und u, außerdem die wenigſten Conſonanten, oder dieſe am wenigſten am Ende der Sylben hat, iſt die beqvemſte zum Geſange. Dieſe Eigenſchaften finden ſich am meiſten bey der italiäniſchen Sprache, und nächſt dieſer bey der lateiniſchen. Man wird ihnen daher den erſten Platz unter den ſingbaren Sprachen wohl nicht leicht ſtreitig machen können, ſo gern man es auch ſonſt aus patriotiſchem Eifer für ſeine Mutterſprache thun möchte. Ueber die franzöſiſche Sprache, von welcher, wie der Graf Algarotti *) ſagt, die Franzoſen glauben, daß ſie die ſchönſte ſey, welche in einen menſchlichen Mund habe kommen können, will ich das Urtheil dieſes gelehrten und ſcharfſinnigen Geiſtes herſetzen. „Eine Sprache, ſagt er, die wenig oder gar keinen Wohlklang hat, die in den Sylbenfüßen (ne' „metri) weniger Veränderungen fähig iſt, welche die unangenehm„ſten Diphthongen für das Gehör, und gewiße ſtumme e, womit „ſich ihre Wörter meiſtentheils endigen, außerdem eine Art von „Zwitterbuchſtaben beſitzt, die man bald ausſprechen, bald nicht aus„ſprechen muß, eine ſolche Sprache iſt keines guten Geſanges fähig.„

§. 25.

Die deutſche Sprache wird daher wohl ohne Ungerechtigkeit, wenigſtens vor der franzöſiſchen, den Vorzug fodern können. In Anſehung der Vocalen hat ſie die Beſchwerlichkeit der vielen i, und

*) In einem Tractate, unter dem Titel: Conſiderazioni intorno alla più perfetta conſtituzione che dar potrebbeſi alla Opera in Muſica, den ich im Manuſcripte, von ſeiner eigenen Hand, beſitze. Der Saggio ſopra l'Opera, der ſich in ſeinen Werken befindet, iſt nach der Zeit daraus entſtanden; beyde Aufſätze ſind aber ſehr von einander unterſchieden, und der erſte verdiente, wegen vieler darinne enthaltenen ſpeciellen Dinge und eben ſo ſcharfſinniger als freymüthiger Urtheile, gar wohl bekannt gemacht zu werden.

und das iſt auch wohl die gröſte. Das Unangenehme, das man ihr wegen ihrer Doppelvocale, und die Härte, die man ihr wegen des Zuſammenſtoßens verſchiedener Conſonanten vorwirft, verſchwinden gröſtentheils, oder beleidigen weit weniger, wenn der Sänger die Kunſt gut und mit Leichtigkeit auszuſprechen gelernt hat. Und eben darüber ſollen nun noch einige Anmerkungen folgen.

§. 26.

Ein Singmeiſter hat für allen Dingen bey ſeinen Scholaren auf eine reine und deutliche Ausſprache der **Vocalen** zu ſehen. Das **a** iſt darunter der hellſte und beqvemſte zum Geſange. Doch ereignet ſich bey Aushaltungen oder langen Paſſagien bisweilen der Fehler, daß **e**, **o** und **u** ſich neben durch drängen. Die reine Ausſprache des **a** nun zu befördern, und weil damit die Stimme am beſten zu einem hellen Tone gebracht werden kann, laſſe man den Schüler bisweilen, ſo lange er noch abcdirt *), auch immer nachher noch, die Uebungsexempel zur Abwechſelung auf ein bloßes **a** wiederholen. Abwechſelung erhält bey der Luſt, und gewiße Dinge in der Muſik wollen oft vorgenommen ſeyn, wenn man eine Fertigkeit und Sicherheit darinne erlangen ſoll.

§. 27.

Das **e** wird bald etwas breit, wie **ä**, bald ſpitz, wie **ö** ausgeſprochen. Den Unterſchied kann man in den erſten Sylben von **ſelig**, und **gehen**, bemerken. Dieſer Unterſchied muß von einem Sänger genau beobachtet werden; nur muß er das ſpitze **e** nicht allzu ſpitz, mit allzu breit gezogenem Munde ſprechen. Das **i** iſt auch für manche Sänger ein Stein des Anſtoßes: ſie pfeifen es entweder durch die Zähne, oder jagen es halb durch die Naſe heraus; beydes muß nicht ſeyn. Die deutſche Sprache hat, wie ſchon geſagt, unglück-

*) Abcdiren heißt die Noten mit den ihnen zukommenden Buchſtaben c d e f g a h abſingen. Die Italiäner ſagen dafür Sollfeggiren oder Solmiſiren. Die Uebung damit heißt Solmiſation, und die Exempel mit denen es geſchieht, Solfeggi.

unglücklicher Weiſe daran einen gewaltigen Ueberfluß, zumal wenn man das ů und y noch dazu rechnet; und wenn der muſikaliſche Dichter ſich nicht gefliſſentlich davor zu hüten ſucht, ſo kann freylich der Geſang etwas unangenehm ausfallen. **Ich will mich mit dir verbinden**, iſt in der That keine für den Geſang vortheilhafte Zeile. Das o, wenn es zu tief nach dem u geſtimmt wird, iſt auch nicht ſehr angenehm, beſonders in dem Munde eines Baſſiſten, und bey langem Aushalten; weil einem ſo leicht dabey der Fuhrmann einfällt, der ſeine Pferde nicht erhalten kann. Die Italiäner ſprechen es in den meiſten Worten wie ein halbes a aus; das müſſen wir im Deutſchen auch thun, es müßte denn etwan ein doppeltes o o, oder oh ſeyn. Das u endlich iſt ein u; man thue ihm ſein Recht, mit etwas zugeſpitztem Munde. Der angenehmſte Vocal iſt er freylich nicht. Die italiäniſche Sprache hat aber daran ſo wenig Mangel, als die Deutſche.

§. 28.

Zur Uebung in der reinen Ausſprache der Vocale werde ich unten, zu ſeiner Zeit, die vom ſel. Capellmeiſter **Graun** erfundenen Sylben da me ni po tu la be mit den gewöhnlichen Buchſtaben c, d, e, f, g, a, h verwechſeln. Zur Benennung der Tonleiter will ich ſie eben nicht empfehlen; dieſe Neuerung möchte gewiſſen Freunden des Narravere patres noch unverdaulicher vorkommen als das ces, des, fes: aber zur Uebung in der Ausſprache können ſie auf mehr als eine Weiſe dienen.

§. 29.

Die Doppelvocale *), die wir im Deutſchen antreffen, ſind folgende: å, ai, **) au, ei, eu, ô, ů oder ui, wie es einige ſchrei-

*) Aa, ee, ii, oder y, oo, ſind keine eigentlichen Doppelvocale, ſondern deuten nur an, daß der einfache Vocal heller und lauter geſprochen werden müſſe.

**) Die Zahl derſelben nicht ohne Noth zu vergrößern, habe ich ay, ey, nicht mit in Anſchlag gebracht, weil ſie mit ai, ei, in der Ausſprache auf eins hinaus laufen, ſowie y ſelbſt nichts mehr, als ein ſchlechtes i gilt, ob es gleich eigentlich ein doppeltes vorſtellt.

ſchreiben. Dieſe ſind nichts weniger als beſchwerlich oder unangenehm in der Ausſprache; der Sänger muß nur nicht beyde Vocale zugleich oder auf einmal ausſprechen; oder, wenn er darauf zu verweilen hat, es nicht auf dem letzten ſondern auf dem erſten Vocale thun. Zwar laſſen ſich å, ö und ů nicht trennen, und ſind in der Ausſprache als einfache Vocale zu betrachten; aber **ai, ay, au, ei, ey, eu,** und **åi, åy, åu,** welches gar dreyfache Vocale ſind, können und müſſen getrennet werden, als **Wa=iſe, Ka=yſer, Gla=ube, ble=iben, Ele=yſon, Fre=ude,** in welchem Falle das e allemal mehr wie ein a oder å geſprochen wird, **Brå=ute** u. ſ. w. Die beyden dreyfachen Vocale **åi, åy** kommen ſelten vor, und ſind blos das durch die Schreibart veränderte **ai** und **ay.**

§. 30.

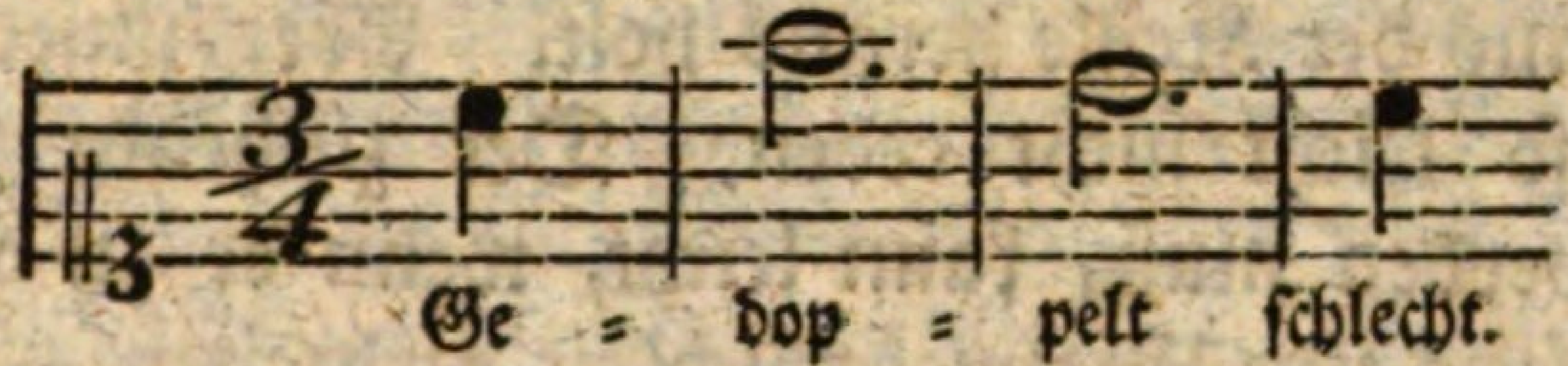
Ein heßlicher Fehler iſt es, wenn man, wie nicht ſelten von ſchlecht angeführten Sängern geſchieht, einfache Vocale mit doppelten, und umgekehrt, verwechſelt. Z. E. **Brot** oder **Brout** für **Braut;** dagegen wieder **Braudt** für **Brodt;** oder: Es iſt die **Maude ſau,** für: Es iſt die **Mode ſo.** Fürwahr eine ſchlechte Mode!

§. 31.

Die Conſonanten oder ſtummen Buchſtaben kommen nicht anders als in Verbindung mit den Vocalen oder Diphthongen vor, mit denen ſie Sylben zuſammen ſetzen helfen. Sie werden entweder zum Anfange einer Sylbe gebraucht, und hier thun ſie dem Geſange im Deutſchen ſo wenig Schaden als im Italiäniſchen; oder ſie endigen eine Sylbe, und dann iſt Vorſicht in der Ausſprache nöthig, wenn der Geſang nicht zerriſſen und zerhackt heraus kommen ſoll. Es iſt daher höchſt nöthig, den Sänger zu gewöhnen, daß er alle Conſonanten bis auf die folgende Sylbe ſpart, damit iede ſich mit einem Vocal zu endigen ſcheine. Man ſpreche alſo nicht: **Zer=brechlich=keit, Un=ab=hån=gig=keit;** ſondern: **Ze=rbe=chli=chkeit, U=na=bhå=ngi=gkeit;** nicht: **Auf=dich=ſteht=**

mein=

mein = Ver = traun; ſondern: Au = f d = ich ſteh = t mei = n Ve = rtraun; beſonders wenn die Bewegung des Geſanges langſam iſt, wenn lange Noten, oder viele, gegen eine Sylbe ſtehen. Am allermeiſten iſt dieß bey denjenigen Conſonanten nöthig, die den Mund zuſchließen, indem man ſie ausſpricht. Z. E.



Man laſſe hier immer das erſte p gar weg, ſpreche aber das o ſo, wie es, als ein kleines oder kurzes o, vor zween Conſonanten geſprochen werden muß. Dieſe Regel kann man bey allen Doppelconſonanten, die zwiſchen zwo Sylben vorkommen, beobachten, z. E. bey **hoffen, getroffen, Pfaffen, Affen** u. ſ. w. Bey andern ſind ſie der neuern Orthographie gemäß ſchon in einen einfachen Conſonanten verwandelt worden, z. E. in **Laufen, Haufen, Hof, Haus, Vater,** u. ſ. w. für **Lauffen, Hauffen, Hoff, Hauß, Vatter,** wie man ehemals ſchrieb.

§. 32.

Das **h**, welches im Deutſchen den Vocalen zu Anfange ſo vieler Wörter und Sylben vorgeſetzt iſt, macht den Franzoſen und Italiänern nicht wenig Mühe, wenn ſie unſere Sprache ſprechen ſollen. Sie ſchreiben es in ihren Sprachen zwar auch, ſprechen es aber nicht mit aus, nach der bekannten grammatiſchen Regel: H non eſt littera. Sie ſagen daher beſtändig **And** für **Hand, Immel** für **Himmel** u. ſ. w. Im Geſange richtet es, wenn man es mitſpricht, wie wir, ſo viel Unheil eben nicht an. Es iſt weiter nichts, als die Aſpiration vor einem Vocale, wovon im §. 34. als von einem Fehler geredet wird. Ein Fehler iſt ſie nur, wenn man ſie da hören läßt, wo kein **h** geſchrieben ſteht. In Anſehung des **ch** befinden ſich die Italiäner und Franzoſen in gleicher Verlegenheit. Sie ſprechen es nie anders als ein **ck**; ſie ſagen **mick** für **mich,** ma=

macken für machen. Im Munde des Deutſchen, dem es weiter keine Schwierigkeit in der Ausſprache macht, muß es auch keine im Geſange machen; und die Unannehmlichkeit, die es haben ſoll, iſt gewiß nur eingebildet; wenn man nur ſo damit verfährt, wie ein Sänger mit den Conſonanten überhaupt verfahren muß, und es nicht zu tief aus der Kehle heraus holt. Aber unſerm ſch kann ich das Wort ſo leicht nicht reden. Der ziſchende Ton, womit es geſprochen werden muß, kann leicht, wenn er zu oft gehört wird, über den Geſang eine Unannehmlichkeit verbreiten, welche derjenigen Sprache mit Recht zur Laſt fällt, die viel ſolche ziſchende Zuſammenfügungen ihrer Conſonanten hat. Wenn dieſes ſch immer allein zwiſchen zween Vocalen ſtünde, ſo möchte es noch hingehen: die Italiäner haben eine ähnliche ziſchende Ausſprache in ihrem g und c; ſie ſprechen ge, gi wie dſche, dſchi, ce ci aber noch härter, nemlich wie tſche tſchi aus. Die letzte harte Ausſprache haben die Franzoſen nicht; aber einigermaßen die erſte, in geant, jeune, joli, und allen auf ähnliche Art geſchriebenen Wörtern und Sylben. Gleichwohl hat noch niemand die italiäniſche Sprache für unbeqvem zum Geſange erklärt, ob ſie gleich eine Menge Wörter hat, wo es genug zu ziſchen giebt. Z. E. gelare, geloſia, gemere, genitore, giacere, giudice, cecità, ciaccio, cenciaccio, cervice, cetraccia, ciancia, cicisbeo u. ſ. w. In dieſem Stücke könnte leicht die italiäniſche Sprache noch ſchlimmer dran ſeyn, als die Deutſche: wenigſtens hat dieſe keine Wörter, worinne das ſch zwey oder gar dreymal vorkäme, wie das ce und ci in ſo viel italiäniſchen Wörtern. Aber es geſellt ſich hier noch ein anderes Uebel für die deutſche Ausſprache hinzu, da nemlich ſich ſo oft noch ein anderer Conſonante dem ſch an die Seite ſtellt, um jene wirklich ſchwer und unangenehm zu machen. So erhalten wir die Wörter: **forſchen, wünſchen, ſchreiben, ſchmälen, ſchlagen** u. d. g. Noch könnte die deutſche Sprache gegen die italiäniſche abrechnen: aber aus Unachtſamkeit und Gewohnheit verwandeln wir eine kleine Gebrechlichkeit völlig

ſig in Carricatur, und ſprechen überall ein ſch, wo keins geſchrieben ſteht. Alle ſ, zum Anfange einer Sylbe, wenn darauf noch ein anderer Conſonante folgt, ſprechen wir wie ſch aus; die Wörter: **Stadt, ſtehen, ſprechen, ſpotten** u. a. ſind Zeugen davon. Einige thun es ſogar auch am Ende der Sylbe, wie man in den Wörtern **Fürſt, du warſt, du wirſt** u. a. bisweilen wird gehört haben. Eigentlich findet ſich dieſe fehlerhafte Ausſprache nur in der Meißner oder Oberſächſiſchen Mundart; die Niederſachſen ſprechen hier weit richtiger und für den Geſang beqvemer aus. Die Oberſächſiſche Mundart ſollte in dieſem Stücke die Niederſächſiſche billig zum Muſter nehmen. Ich meines Orts werde es an keinem Lehrer des Geſanges in Oberſachſen mißbilligen, wenn er ſeine Schüler in dieſem Puncte zur niederſächſiſchen Ausſprache gewöhnt; ich rathe ihm vielmehr dazu. Vielleicht iſt dieß ein Mittel dieſe richtige Ausſprache allgemeiner zu machen, und jene ungeſchickte zu verdrängen.

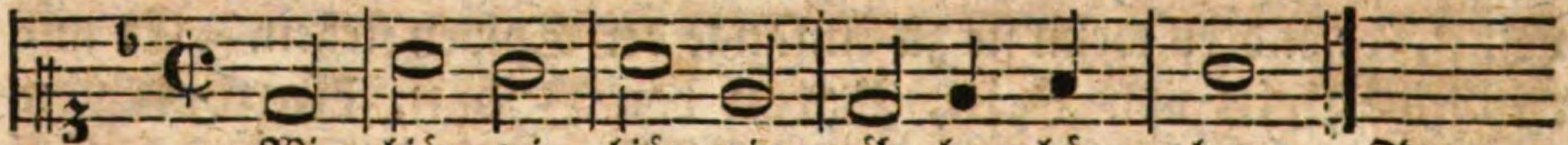
§. 33.

Bey den Conſonanten unterſcheide ein Sänger auch deutlich in der Ausſprache die harten von den weichen: **t** von **d**, **p** von **b**, **k** von **g**, beſonders wenn ſie zu Anfange der Sylben ſtehen. Er unterſcheide **Pein** von **Bein**, **Boten** von **Boden**, **klauben** von **glauben**. Die in §. 28. angeführten Grauniſchen Sylben haben den Vortheil, daß man darinne die harten und weichen Conſonanten d t b und p findet. Man verwechſele ferner das **g** nicht mit **j** oder **ch**; man ſage nicht: **Jott** für **Gott**, nicht **chechangen** für **gegangen**: Ueberhaupt ſuche er eine reine, edle und tönende Ausſprache ſich eigen zu machen. Unter freyem Himmel, an großen Orten, z. E. in Kirchen, muß die Ausſprache, der Deutlichkeit wegen, freylich wohl etwas derber ſeyn; beſonders wenn nicht allein, ſondern mit dem ganzen Chore geſungen wird.

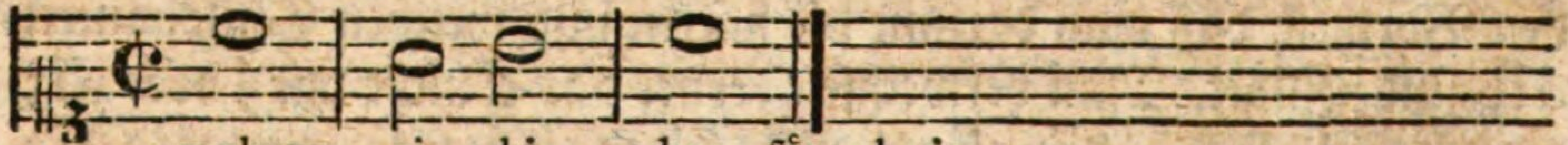
§. 34.

§. 34.

Noch einiger Fehler in der Ausſprache, die ſich auf Unachtſamkeit, und üble Angewohnheit gründen, muß ich hier gedenken, um den Schüler dafür zu warnen, den Lehrer aber zu bitten, daß er aufmerkſam darauf ſey; ſie haben manchen ſonſt ſchätzbaren Mann bisweilen lächerlich gemacht. Hieher gehört die garſtige Aſpiration vor Vocalen oder Diphthongen, wo kein h voran ſteht: **ha he hi ho hu**; für **a e i o u**; **hau** für **au**, **heu** für **eu** u. ſ. w. In geſchwinden Läufen und Paſſagien zwar iſt ſie weniger fehlerhaft, ja ſo gar zur genauen Articulation der Töne nothwendig. Selbſt vor Conſonanten, oder nach denſelben, laſſen einige Sänger*) Zuſätze hören, die ihrer Sprache einen ſehr comiſchen Anſtrich geben. Z. E. **Nalleinå** für **allein**, **emmirå** oder **emmiår** für **mir**, **Herretz** für **Herz**, **fåromm** für **fromm**; oder wie der Herr **von Mattheſon** in ſeinem muſikaliſchen Capellmeiſter von einem Cantor erzählt, der kein S ausſprechen konnte, ohne ein å vorher hören zu laſſen, und die bekannten Worte des **Petrus**: **Sollen wir mit dem Schwerdte darein ſchlagen?** ſo ſang: **å Sollen wir mit dem å Schwerdte darein å ſchlagen?** Noch alle Tage kann man den chriſtlichen Glauben auf folgende Art anſtimmen hören:



Oder:



§. 35.

*) Auch italiäniſche Sänger machen ſich dieſes Fehlers ſchuldig, beſonders am Ende der Sylben, wenn ſie coræ, amoræ für cor, amor ſingen. Freylich werden ſie ſagen, daß ſie es thun, um den Thon zu verlängern, und den nicht gar angenehmen Vocal o nicht allzu ſtark hören zu laſſen, oder das r weniger ſchnarrend zu machen; und dann müßte man ihnen freylich noch dafür danken. Sie thun es auch nur bey Einſchnitten auf der letzten Note der Melodie.

§. 35.

Alles dieß giebt einen ſehr demüthigenden Beweiß, daß die deutſche Nation noch nichts weniger als eine gut ſingende Nation ſey, da ſie noch nicht einmal die gehörige Aufmerkſamkeit auf die einem Sänger höchſt nöthige reine und deutliche Ausſprache gewandt hat. Ein guter Theil der Vorwürfe, die man unſerer deutſchen Sprache macht, würde wegfallen, wenn man ſie nur vorſichtig und vortheilhaft zu ſprechen wüßte. Es iſt daher eine der vornehmſten Pflichten eines Singmeiſters, auf eine reine und beqveme Ausſprache bey ſeinen Scholaren ein wachſames Auge zu haben; gegen ihre ſchwache Seite die meiſte Bemühung anzuwenden; und wenn ſie einen Buchſtaben nicht gut ausſprechen, z. E. das **l** oder **r**, ſie oft mit ein paar daher entlehnten Sylben, mit **lara**, abcdiren zu laſſen.

§. 36.

Dieß iſt es, was ich über die Ausſprache, überhaupt genommen, zu ſagen habe; die nähere Anwendung davon, oder wie die Worte mit den Noten einer Melodie richtig verbunden werden müſſen, wird zu einer andern Zeit vorkommen. Ich bin mit Fleiß ein wenig ausführlich über dieſen Punkt geweſen, weil im Geſange auf eine gute Ausſprache ungemein viel ankömmt, und die Nachläßigkeit in dieſer bey den Deutſchen ſehr viel an ihrem ſchlechten Geſange Schuld iſt. Man muß erſt gut ſprechen lernen, ehe man gut ſingt, ſo wie man erſt gehen lernt, ehe man zu tanzen anfängt. Nun möchten noch einige Anmerkungen über gewiſſe weniger weſentliche Dinge nöthig ſeyn, die entweder den Lehrmeiſter oder den Schüler angehen. Ich will ſie aus Herrn **Marpurgs** Anleitung zur Singkunſt entlehnen, wo man ſie mit wenig Worten vorgetragen findet, und bisweilen nur eine Erläuterung oder nähere Beſtimmung beyfügen.

§. 37.

„Kein Schüler ſoll ſeine Lection auswendig ſingen, wenn er ſie „auch auswendig weiß; ſondern allezeit die Augen auf die Singtafel „oder auf ſein Buch, welches er aber nicht vor den Mund halten muß,

„geheſſtet haben.„ Ueberhaupt kömmt darauf ſehr viel an, daß man ſich gewöhne, ſo wohl die Entfernung und Verſchiedenheit der Intervalle, als die Eintheilung der Noten in Anſehung des Zeitmaaßes, mit den Augen zu entſcheiden, und auf einen Blick zu überſehen. Es iſt erſtaunlich, zu welcher Fertigkeit man es nach und nach darinne bringt, und mit welcher Schnelligkeit die Seele von dem Anblicke der Zeichen zur Ausübung der dadurch bezeichneten Dinge übergeht, wozu ſie Anfangs nur langſam, und vermittelſt ſo vieler Erklärungen, gelangte. Ich habe Violiniſten gekannt, die mich verſicherten, daß ſie ſich um die Benennung der Noten nie bekümmert, ſondern bloß den Stand derſelben auf dem Papiere ins Auge zu faſſen, und ſo auf ihr Inſtrument überzutragen gelernt hätten. Vielleicht wollten dieſe Herrn nur etwas Ungewöhnliches an ſich bemerken laſſen; daß es aber möglich ſey, daran iſt kein Zweifel. Die Seele vergißt, bey zunehmender Fertigkeit in der Ausübung, alle dieſe Benennungen, alle die Regeln, die ihr über den Werth der Noten bekannt gemacht wurden, oder ſcheint ſie wenigſtens zu vergeſſen; ein Blick iſt ihr genug, alle Intervalle zu beſtimmen, das Zeitmaaß nicht in einzelnen Noten oder Takttheilen, ſondern in ganzen, oft mehr als zwanzig Noten enthaltenden Takten zu überſehen, und zum Gehöre zu bringen. Auch hier ſind, daß ich mich eines Gleichnißes des Pope bediene, die Regeln Krücken, welche die Seele verwirft, ſo bald ſie allein gehen kann.

§. 38.

„Man läßt ferner, wenn man viel Schüler zugleich unterrichtet, „bald einen allein, bald ihrer zween, bald alle zuſammen eben daſſel„be Thema ſingen. Das erſte dienet dazu, die Fehler eines ieden „deſto beqvemer zu bemerken; das zweyte zur Erweckung einer löb„lichen Eiferſucht; das dritte zur Unterhaltung der Luſt.„

§. 39.

„Da man an öffentlichen Orten, in Kirchen, Concerten und auf „der Schaubühne, nicht ſitzend, ſondern ſtehend ſingt, ſo muß der

„Schü=

„Schüler auch allezeit ſeine Lection im Stehen nehmen. Er muß „dabey wohl aufgerichtet ſtehen, nicht den Kopf zur Erde hängen, „und dadurch die Kehle zuſammendrücken.„ Wenn es wahr iſt, was **Mattheſon** im vollkommenen Capellmeiſter ſagt, daß man im Sitzen den Athem mehr ſparen könne, ſo dürfte auch wohl, bey lang anhaltenden Uebungen, der Schüler mit Niederſitzen bisweilen abwechſeln.

§. 40.

Auf alle unanſtändige Bewegungen des Leibes, als hin und herwanken, Scharren mit den Füßen, Schütteln des Kopfs u. ſ. w. auf alle Grimaſſen *) des Geſichts, als Verzerren des Mundes, Blinzen mit den Augen u. d. g. muß man genau Achtung geben, weil man ſich leicht ſo etwas angewöhnt. Ich habe eine italiäniſche Sängerinn gekannt, die bey ihrer ſonſt ſehr guten Stimme, und bey ihrer nicht zu verachtenden Art zu ſingen, doch das Unangenehme hatte, daß ſie den Kopf zurück warf, die Augen immer nach der Decke richtete, und das Geſicht ſo verzog, daß man hätte glauben ſollen, ſie bekäme Convulſionen. Sich vor dergleichen Unanſtändigkeiten zu bewahren, giebt man den Rath, bisweilen vor dem Spiegel zu ſingen; und gewiß, wem daran gelegen iſt, ſtets mit der vortheilhafteſten Mine aufzutreten, dem kann kein beſſerer Rath gegeben werden.

§. 41.

Wenn der Lehrmeiſter zur Unterſtützung ſeiner Schüler in den Singlectionen ein rein geſtimmtes und gut temperirtes Poſitiv, oder

 allen=

*) Es verſteht ſich von ſelbſt, daß darunter nicht diejenigen zur Gebehrdenſprache gehörigen Veränderungen des Geſichts verſtanden werden, welche der Ausdruck der Leidenſchaften erfodert, als die ſich, wie in dem Tone der Stimme, ſo auch auf dem Geſicht des Sängers zeigen müſſen. Auf dem Theater iſt die Zeichnung davon am ſtärkſten, ſchwächer im Concert oder in der Kammer, am ſchwächſten in der Kirche, weil da nichts zu ſehen, ſondern nur zu hören iſt.

allenfalls einen Flügel haben kann, ſo wird es für ihn und den Schüler eine große Erleichterung ſeyn. Ich habe deswegen die meiſten praktiſchen Exempel mit einem bezifferten Baſſe verſehen. Ein Clavier möchte für einen einzelnen Sänger wohl ſtark genug ſeyn; für mehrere zugleich aber iſt es ſicher zu ſchwach, und kann höchſtens nur dienen, den Ton anzugeben, wenn man ihn nicht von ſelbſt zu finden weiß. Eine Violin in der Hand des Lehrmeiſters, wenn er ſie gut zu ſpielen weiß, kann auch beym Unterrichte im Singen gute Dienſte thun.

§. 42.

In der Folge der Zeit, und wenn der Schüler die erſten Grundſätze der Muſik und des Geſanges nun ſchon gefaßt hat, iſt ihm nichts mehr zu wünſchen, als Gelegenheit gute Sänger zu hören. Beyſpiele thun nun bey nahe mehr, als Unterricht: ſie erwecken die Nacheiferung, vermehren die Luſt zum Lernen, und bringen einen Anfänger auf einem kürzern Wege dahin, wohin er durch todten Unterricht nur langſam gelangt. Omnium, ſagt **Qvintilian** im zehnten Buche der *Inſtit. orat.* quæcumque docemus, hoc ſunt exempla potentiora etiam ipſis, quæ traduntur, artibus, cum eo, qui diſcit, perductus eſt, ut intelligere ea ſine demonſtrante, et ſequi jam ſuis viribus poſſit: quia, quæ doctor præcipit, orator oſtendit. Man verwechſele den orator mit dem Sänger, ſo iſt die Anwendung der Stelle auf die Muſik gemacht.

§. 43.

Nun noch etwas von den **Eigenſchaften** des **Lehrenden** und **Lernenden**, ebenfalls mit den Worten des Herrn **Marpurg**. „Der **Lehrmeiſter**, ſagt er, braucht zwar kein Virtuos der erſten „Größe zu ſeyn. Doch iſt es nöthig, daß er eine reine und ſichere „Intonation, eine richtige Ausſprache, und eine gehörige Einſicht in „die Harmonie, und in den guten Geſchmack beſitze.„ Er muß allerdings das ſelbſt haben, oder je eher je lieber zu erlangen ſuchen, was er andere lehren will. Daß er aber deswegen ſelbſt öffentlich

auf-

auftreten, und ſich hören laſſen müſſe, iſt nicht nöthig, wenn er nur auf andere Weiſe Proben von ſeinen Einſichten und von ſeiner Geſchicklichkeit ablegen kann. Die übrigen Eigenſchaften, die Herr **Marpurg** von einem Sing- und Muſikmeiſter fodert, als die Gabe der Deutlichkeit, ein uneigennütziges Gemüth, Treu und Eifer im Unterrichten, Geduld, Nachſicht und Mäßigung ſowohl im Lobe der Fleißigen, als in Beſtrafung der Nachläßigen, ſind keine übertriebene Anfoderungen, weil ſie in den Character eines ieden Lehrers gehören.

§. 44.

Eben ſo iſt es mit den Eigenſchaften eines **Schülers**. Jeder Schüler, worinne es auch ſey, muß Luſt und Unverdroſſenheit zum Lernen, muß Folgſamkeit, Achtung und Dankbarkeit gegen ſeinen Meiſter haben. Anlage zum Singen, d. i. eine angenehme Stimme, ein gutes Ohr, und eine geſunde Lunge, iſt es, was man von einem Singſchüler noch beſonders fodern kann.

§. 45.

Die Erlernung eines andern Inſtruments, beſonders des Claviers, neben dem Singen, iſt nicht nur nützlich, ſondern ſogar nöthig. Ein Sänger kann ſich damit, wenn er ſich allein übt, im Falle der Noth, zurecht weiſen; er lernt die Grundſätze der Muſik immer beſſer einſehen; und wenn er, vermittelſt des Clavierunterrichts, zu einer vollſtändigern Kenntniß der Harmonie gelangt, ſo wird ihm dieß in der Folge beym Geſange die wichtigſten Dienſte leiſten. Nur iſt darauf zu ſehen, daß das Inſtrument immer rein geſtimmt ſey, damit der Sänger ſich nicht das Gehör verderbe, und zu einer unreinen Intonation im Geſange gewöhne.

Anweiſung zum Singen.

Erſte Lection.

Unterſchied der Stimmen §. 1. Erklärung des Worts Noten §. 2. 3. Linienſyſtem §. 4. 5. Geſtalt der Noten §. 6. Buchſtaben zu Benennung der Noten §. 7. Schlüßel §. 8. Benennung der Noten §. 9. Erſtes Tetrachord §. 10. Unterſchied des ganzen und halben Tons §. 11. Trillo §. 12.

§. 1.

Der Unterſchied der Menschen, in Anſehung des Geſchlechts, des Alters und der Leibesbeſchaffenheit, bringt eine große Verſchiedenheit der Stimmen, in Anſehung der Höhe und Tiefe, hervor. Frauenzimmer und Knaben haben eine höhere und feinere Stimme, als erwachſene Mannsperſonen. Auch iſt ſo wohl bey dieſen als bey jenen der Umfang der Stimme nicht einerley: einigen fehlen etliche Töne in der Höhe, und ſie haben dafür etliche Töne in der Tiefe mehr; daß alſo daraus viererley Gattungen von Stimmen entſtehen, von denen man die tiefſte, bey erwachſenen Mannsperſonen, den **Baß**, (ital. Baſſo) die zunächſt darauf folgende, den **Tenor**, (Tenore) die tiefſte Knaben- oder Frauenzimmerſtimme, den **Alt**, (Contralto) die höhere aber den **Diſcant** oder **Sopran** (Canto, Soprano) nennt.

§. 2.

Alle Töne nun, welche durch dieſe verſchiedene Stimmen hervorgebracht werden, können vermittelſt gewiſſer Zeichen dem Auge und dem Verſtande vorgeſtellt und deutlich gemacht werden, ſo wie man die Worte, welche der Menſch redet, vermittelſt der Buchſtaben zuſammenſetzt und aufſchreibt. Dieſe Zeichen werden **Noten** *) genannt;

*) Dieſe Benennung wird im doppelten Verſtande gebraucht: im allgemeinen, wenn alle Zeichen, deren ſich die Muſik im Schreiben bedient, darunter begriffen werden; im beſondern, wenn man nur die eigentlichen Tonzeichen darunter verſteht. In dieſem letztern Verſtande wird es in dieſer ganzen Lection genommen.

nannt; und dieſe ſind für den Geſang das, was die Buchſtaben für die Sprache ſind.

§. 3.

Wenn man unter den **Noten** blos die eigentlichen Tonzeichen verſteht, ſo bleiben noch einige andere Zeichen übrig, welche entweder den muſikaliſchen Sinn und Ausdruck richtiger beſtimmen, dergleichen die **Puncte** und **Pauſen** ſind; oder den Noten zur Erläuterung dienen, welches die **Schlüßel** und **Linien** thun. Außer dieſen giebt es noch einige zufällige Zeichen, von denen zu ſeiner Zeit geredet werden ſoll.

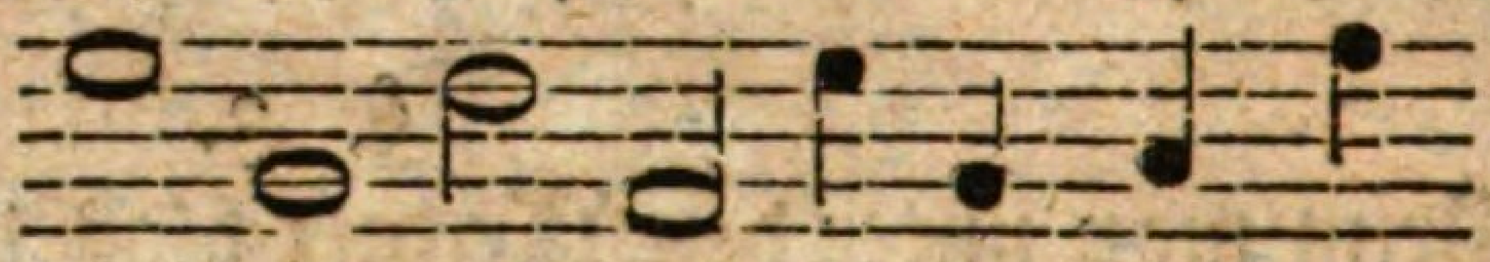
§. 4.

Das nothwendigſte iſt die Bekanntſchaft mit den **Linien** und **Schlüßeln**, ohne welche man mit den Noten nichts anfangen kann. Die verſchiedene Stellung der Noten auf Linien und zwiſchen denſelben zeigt, wie ein Ton gegen den andern höher oder tiefer klingen müſſe, nachdem die Note ihren Standort nach oben oder nach unten hat. Der vorangeſetzte Schlüßel aber zeigt, wie die vorgeſchriebenen Töne richtig zu benennen ſind, und mit welcher Art von Stimme ſie hervorgebracht werden müſſen.

§. 5.

Das Steigen und Fallen der Töne durch Noten vorzuſtellen, ziehet man **fünf Linien** gleichlaufend über einander, und dieſe nennt man den **Notenplan** oder das **Linienſyſtem**. Auch der Name **Muſikleiter** iſt ſehr gewöhnlich, weil man eine Reihe von Noten, die von der Linie zum Zwiſchenraume (Spatium) und von dieſem wieder zur Linie fortgehet, eine **ſtufenweiſe** Fortſchreitung nennt. Wenn die Stimme den Umfang der Töne, die auf und zwiſchen dieſen fünf Linien Raum haben, in der Höhe oder in der Tiefe überſchreitet ſo werden noch mehr Linien oben oder unten ſo lange beygefügt, als die Stimme in dieſer Höhe oder Tiefe verweilt.

§. 6.

An den Noten iſt zuvörderſt der **Kopf** merkwürdig, welcher entweder hol oder gefüllt iſt.  Die Benennung der **ſchwarzen** und **weißen** Noten, die in muſikaliſchen Büchern vorkömmt, iſt daher entſtanden. Durch dieſen Kopf allein, nachdem er auf dem Notenplane hoch oder tief ſteht, erfährt man, ob der Ton höher oder tiefer klingen müſſe. Die ſchwarzen Noten erſcheinen allezeit mit einem Striche, die weißen bisweilen ohne denſelben. Dieſer Strich trägt zur Beſtimmung des Tons in Anſehung der Höhe und Tiefe nichts bey; wie es denn auch in dieſer Beziehung gleichgültig iſt, ob der Strich an der Note auf- oder abwärts gekehrt iſt. Bey den Notenſchreibern iſt es Obſervanz, daß ſie den Strich aufwärts kehren, wenn der Kopf der Note unter der dritten Linie ſteht, und abwärts, wenn derſelbe ſeinen Platz über der dritten Linie hat, wo nicht etwann die Verbindung mit andern Noten in eine Figur ein anderes erfodert.

§. 7.

Die Noten zu **benennen**, hat man aus dem Alphabete die erſten **acht** Buchſtaben *) gewählt: a b c d e f g h. Eigentlich ſind in

*) Wer von den Guidoniſchen Sylben, ut, re, mi, fa, ſol, la, und deren Anwendung im Geſange, Nachricht verlangt, kann ſie in allen vor funfzig Jahren geſchriebenen Singanweiſungen, auch beym Toſi S. 5. u. f. vom Herrn Agricola ſehr gut erklärt, finden. Da ſechs Sylben ſieben Töne zu benennen zu wenig ſind, ſo wird ein ieder leicht einſehen, daß man eine Sylbe bisweilen zweymal habe brauchen müſſen; ja nicht nur eine, ſondern mehrere, wie denn die beyden halben Töne in der Tonleiter allemal mi fa heißen mußten, um den Sänger zu erinnern, daß er keinen ganzen, ſondern einen halben Ton zu ſingen habe. Aber mußte der Sänger den halben Ton nicht immer voraus ſehen, ehe es ihm einfallen konnte, daß er mi fa hieße? und wenn er ihn ſahe, ſo war es ja wohl einerley, ob er ſo oder anders hieß. Gleichwohl thaten ſich die Alten auf dieſe herrliche Erfindung viel zu Gute; ja ſogar einige Neuere haben

in einer diatoniſchen *) Tonleiter nur ſieben Töne, und folglich nur ſieben Buchſtaben zu deren Benennung nöthig: Man kann daher unterdeß b und h für einerley halten, bis man den Unterſchied beyder Benennungen in der Folge verſtehen lernt. Gewiß iſt es, daß ſie in einer und derſelben diatoniſchen Tonleiter nie zuſammen kommen. Wir werden demnach, wenn wir in der zweyten Lection die erſte Tonleiter vor uns haben, das a von ſeiner Stelle verſetzt, das b ausgelaſſen, und die Buchſtaben in folgender Ordnung finden: c d e f g a h. Und da der Umfang aller muſikaliſchen Töne ſich wenigſtens auf viermal ſieben Töne erſtreckt, wie man auf allen Clavierinſtrumenten ſehen kann, ſo wiederholt man auch dieſe ſieben Buchſtaben ſo vielmal; dergeſtalt, daß von c der achte Ton wieder c, von d der achte Ton wieder d, von e der achte Ton wieder e genennt wird u. ſ.w.

§. 8.

Man würde aber dieſe Buchſtaben nicht gehörig unter die Noten zu bringen wiſſen, wenn man nicht einen gewiſſen feſten Punct hätte, von welchem man ausgehen kann. Dieſen Punct nun beſtimmen die ſogenannten **Schlüßel.** Man hat deren dreyerley: den C- den F- und den G-Schlüßel. Des erſtern bedienen ſich die Tenor-Alt-und Diſcantſtimme; des zweyten allein der Baß; der dritte iſt

haben ſich dieſe Pedanterey nicht wollen nehmen laſſen. Die Verwechſelung einer Sylbe mit der andern nennte man Mutation. Wenn die Alten in der Tonleiter nur ſechs Töne aufſtiegen, ſo giengen ihre Sylben grade auf; ſie ſangen alſo:

c d e f g a
ut re mi fa ſol la

Sollte aber die Tonleiter ganz werden, ſo mutirten ſie auf a, um auf h c mi fa zu bringen. Z. E.

c d e f g a h c.
ut re mi fa ſol re mi fa.

Zur Geſchichte dieſer ſogenannten Solmiſation kann man Adlungs muſikaliſche Gelahrtheit von S. 171-185. nachleſen, allwo man auch den Streit zwiſchen Mattheſon und Buttſtedt, dem Erztſolmiſator, erzählt findet.

*) Diß Wort ſoll in der zweyten Lection erklärt werden.

iſt eigentlich nur bey Inſtrumenten, als der Violin, Flöte, Oboe u. ſ. w. gebräuchlich, weswegen er auch der Violinſchlüßel genennt wird; doch pflegt man in England und Frankreich viel für die Diſcantſtimme mit dieſem Schlüßel zu ſchreiben, ſo daß eine Bekanntſchaft mit demſelben dem Sänger ebenfalls nöthig iſt. Dieſe Schlüßel nun werden zu Anfange iedes muſikaliſchen Stücks auf eine der fünf Linien der erſten Notenzeile geſetzt, auch wohl auf allen folgenden wiederholt, und weiſen an, wie man die Noten im Auf- und Abſteigen zu benennen habe *), indem ſie für die Linie, auf welcher ſie ſtehen, die Benennung von c, f oder g feſt ſetzen. Die Geſtalt dieſer Schlüßel, und ihre verſchiedene Stelle, iſt folgende: Der

*) Insgemein wird das Erlernen der Noten den Schülern bloß als eine Gedächtnißſache aufgegeben, und dieſe, beſonders wenn ihr Gedächtniß ſchlecht iſt, plagen ſich oft eine lange Zeit damit, ehe ſie recht feſt darinne werden. Gleichwohl muß es iedem Anfänger ganz leicht ſeyn, die Noten beym erſten Anblicke ſelbſt zu benennen, wenn man ihm nur den Grund dazu an die Hand giebt. Um gewiſſe ſchlechte Lehrarten zu verdrängen, laſſe ich mich eben umſtändlich auf Dinge ein, die ich ſonſt lieber übergangen hätte. Mein Rath iſt alſo der: Man laſſe den Schüler vorläufig die Reihe der ſieben Buchſtaben vor- und rückwärts ſich ins Gedächtniß bringen; und da mit den ſieben Buchſtaben immer wieder von forn angefangen wird, wenn die Reihe der Töne über ſieben hinaus geht, ſo ſetze man den erſten Buchſtaben, zur Erinnerung dieſes Umſtandes, für den achten Ton hinzu, wie folget:

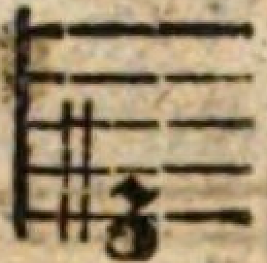
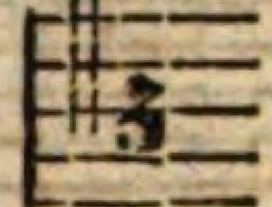
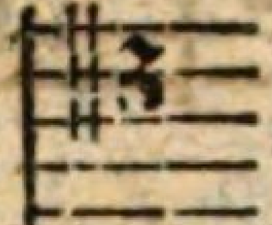
Vorwärts, im aufſteigen der Töne: c d e f g a h c.
Rückwärts, im abſteigen der Töne: c h a g f e d c.

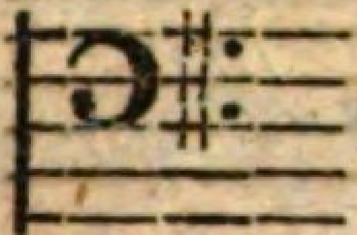
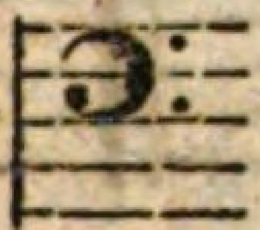
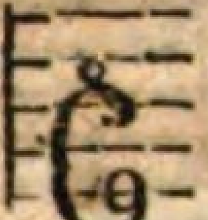
Und nun laſſe man den Schüler nach Anweiſung des C-Schlüßels die Buchſtaben ſelbſt unter die in Reihen geſtellten Noten bringen. Im F-Schlüßel wird die Reihe der Buchſtaben folgende ſeyn:

Vorwärts, oder aufſteigend: f g a h c d e f.
Rückwärts, oder abſteigend: f e d c h a g f.

Der G-Schlüßel endlich ordnet die Buchſtaben folgender Geſtalt:

Vorwärts, oder aufſteigend: g a h c d e f g.
Abwärts, oder abſteigend: g f e d c h a g.

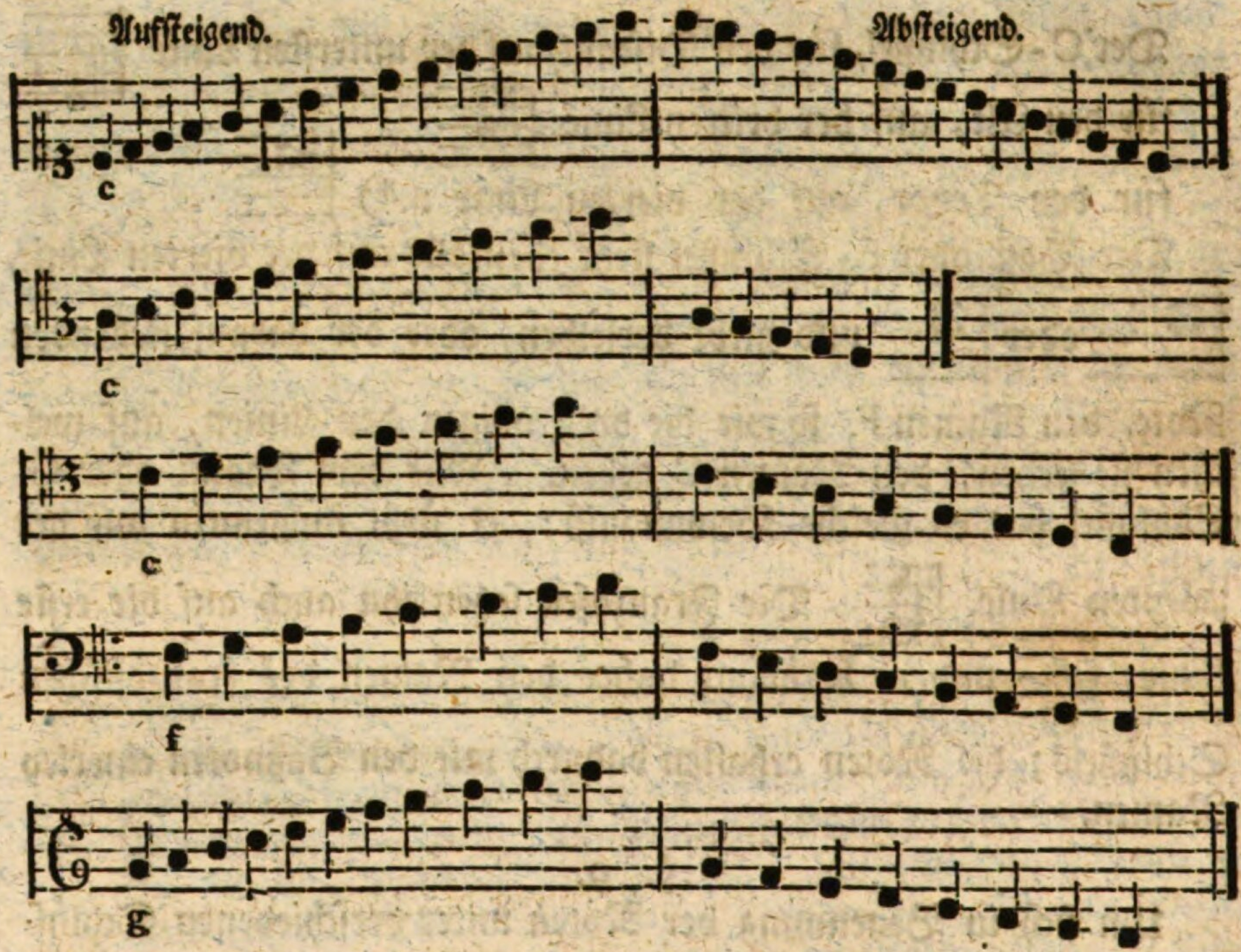
Der C-Schlüßel, für den Diſcant, auf der unterſten Linie  für den Alt, auf der dritten Linie  für den Tenor, auf der vierten Linie: *) 

Der Baß- oder F-Schlüßel ſteht ebenfalls auf der vierten Linie,  oder  und giebt derſelben, oder der darauf ſtehenden Note, den Namen F, ſo wie die drey obigen den Linien, auf welchen ſie ſtehen, den Namen C geben. Mit dem Violin oder G-Schlüßel hat es gleiche Bewandniß: er ſteht insgemein auf der zweyten Linie. Die Franzoſen ſetzen ihn auch auf die erſte Linie,  und er bekömmt daher den Namen des franzöſiſchen Schlüßels; die Noten erhalten dadurch mit den Baßnoten einerley Namen.

§. 9.

Um ſich in Benennung der Noten unter verſchiedenen Schlüſſeln, nach der in voriger Anmerkung gegebenen Anweiſung zu üben, nehme man folgende Notenreihen vor, gebe auf die Geſtalt und den Standort des Schlüßels Achtung, um nur erſt **eines** c, f oder g habhaft zu werden: ſodann fahre man mit der vorhin beſchriebenen Ordnung der Buchſtaben fort, und erinnere ſich, daß mit der achten Note die Reihe derſelben von forn angehet:

*) Die Alten ſetzten auch den Tenorſchlüßel auf die fünfte und den Diſcantſchlüßel auf die zweyte Linie, und nannten ſodann jenes den tiefen Tenor- und dieſes den tiefen Diſcantſchlüßel. Auch der Baßſchlüßel ward bisweilen auf die dritte und fünfte Linie geſetzt. Heut zu Tage ſind dieſe Schlüßel nicht mehr im Gebrauche; doch mag ein Chorſänger ſich immer gelegentlich mit ihnen auch bekannt machen, weil ſie ihm in Motetten und andern alten Kirchenmuſiken noch oft zu Geſichte kommen können.



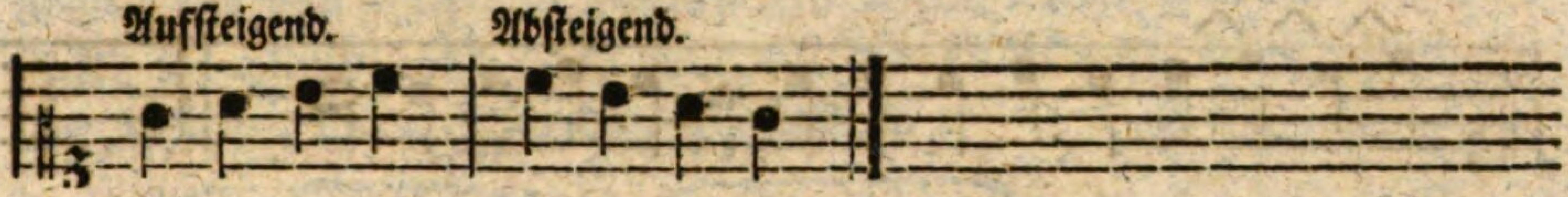
Die vier erſten Tonreihen ſind nach dem heut zu Tage nöthigen Umfange der Singſtimmen eingerichtet. Die fünfte richtet ſich im Abſteigen nach der Violin; im Aufſteigen wollen wir itzt den Violiniſten nicht nachklettern, die mit ihren Fingern ſich bis über das Griffbret hinaus verlieren, und noch um eine ganze Octave höher fliegen, als die vorgelegte Tonleiter enthält. Zum fernern Vortrage unſerer Lehren wollen wir uns nur des Diſcantſchlüßels, und der Diſcantnoten bedienen.

§. 10.

Wenn ſich nun der Singſchüler in die Benennung der Töne einigermaßen zu finden weiß, ſo muß man den Verſuch mit der Stimme machen. Wenn Anlage zum Singen, d. i. Stimme und Gehör

da

da ſind, ſo muß es ihm nicht ſchwer werden, folgende vier aufſteigende Töne rein und deutlich anzugeben:



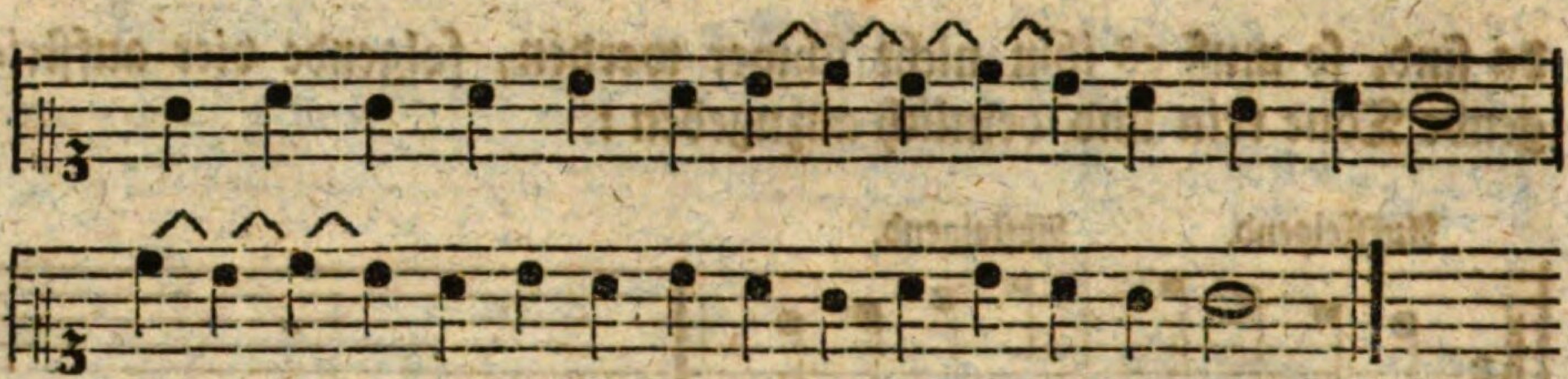
Vier auf dieſe Weiſe auf- oder abſteigende Töne benennen wir mit einem von den griechiſchen Tonlehrern entlehnten Namen: **Tetrachord.** Im Deutſchen kann man es eine *) **viertönige Leiter** nennen.

§. II.

Die Entfernung von einem Tone zum andern iſt unter dieſen vier Tönen nicht gleich groß: die vom dritten zum vierten, von h zu c, iſt, wenn die Intonation rein geweſen, um die Hälfte kleiner, als die von g zu a, oder von a zu h. Wenn nun g zu a, oder a zu h einen **ganzen** Ton enthält, ſo enthält h zu c einen **halben.** Dieſen Unterſchied des ganzen und halben Tons dem Gehöre fühlbar zu machen, iſt ein Hauptumſtand bey Erlernung des Geſanges **). Und da ieder ganze Ton in zwey halbe getheilt werden kann, ſo kann es nicht ſchaden, wenn man immer im voraus verſucht, ob man den halben Ton zwiſchen g und a, zwiſchen a und h mit der Stimme anzugeben vermag, wenn man ihn auch noch nicht zu benennen weiß; denn davon iſt es izt noch nicht Zeit zu reden. Ein Exempel zur Uebung des ganzen und halben Tons auf- und abſteigend, in dem Umfange des vorgeſchriebenen Tetrachords, wird hier nicht überflüßig ſeyn.

*) Analogiſch richtiger würde man es durch Vierſaiter überſetzen, weil man Monochord durch Einſaiter überſetzt. Aber zu was dieſe Ueberſetzungen?

**) Die halben Töne in den Exempeln genauer zu bemerken, will ich ſie anfänglich immer mit ^ bezeichnen.

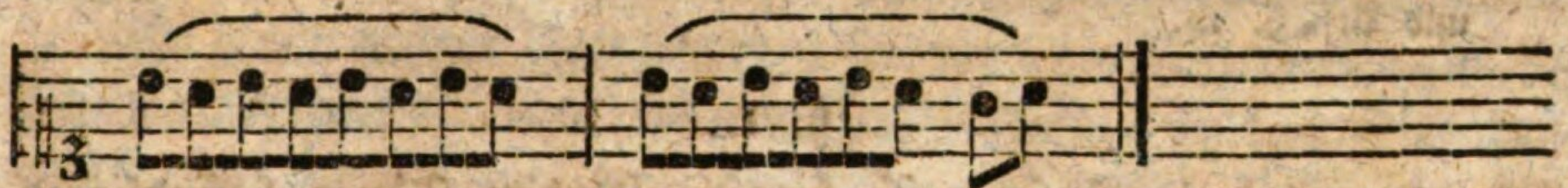


In dieſer und noch einigen folgenden Lectionen muß der Schüler die Noten immer mit den Buchſtaben benennen, um ſich in der Kenntniß derſelben recht feſt zu ſetzen. Zu ſeiner Zeit wollen wir die Buchſtaben mit Sylben, und endlich die Sylben mit Worten verwechſeln. In Anſehung der Tactabtheilung, und der darauf ſich beziehenden Geltung der Noten, braucht vorjetzt der Schüler nichts weiter zu wiſſen, als daß die Noten in obigem Exempel alle von gleichem Werthe ſind, folglich eine ſo lang ausgehalten wird, als die andere.

§. 12.

Eine der nothwendigſten Zierrathen des Geſanges, und welche zugleich die meiſte Uebung erfodert, iſt das **Trillo**. Ich halte es daher für nöthig, ſogleich in der erſten Lection Anſtalt zu Gewinnung deſſelben zu machen, und es dem Schüler zur täglichen Uebung zu empfehlen. Es beſtehet aus einer oftmaligen und geſchwinden Abwechſelung zweener Töne, die einen ganzen oder halben Ton gegen einander ausmachen, und wird am meiſten bey Schlußfällen auf der vorletzten Note angebracht. Der unterſte dieſer beyden Töne iſt der Hauptton, welcher das Trillo trägt, der darüber liegende ganze oder halbe Ton hat indeß das Recht anzufangen. Am Ende, ehe das Trillo in die Schlußnote läuft, wird noch ein ſogenannter **Nachſchlag** angehängt, welcher mit dem unterwärts liegenden ganzen oder halben Tone gemacht wird. Man pflegt es über den Noten mit dem Zeichen *tr* anzudeuten, und mein Vorſatz iſt, es in ieder Lection, der Uebung wegen, über einige Noten zu ſetzen. So viel ſey für itzt genug; das übrige ſoll zu ſeiner Zeit, wenn von den Manieren

nieren wird geredet werden, folgen. Der Schüler kann es auf iedem Tone ohne Unterſchied etwas lang anhaltend, doch ſo deutlich, rein, und gleichſchlagend als möglich, mit oder ohne Nachſchlag, üben: ich will ihm von beyden ein Beyſpiel in Noten vorſtellen. A ſey die Hauptnote, h iſt alsdann die Hülfsnote, dieſe fängt an, und wechſelt mit a folgender Geſtalt ab:



Ohne Nachſchlag. Nachſchlag.

Der beſte Rath iſt, daß man es bald mit ſtarcker, bald mit ſchwacher Stimme verſucht, langſam anfängt, und immer etwas geſchwinder damit wird, bis ſich die Kehle dazu einrichtet, es ſogleich ſo geſchwind, als nöthig iſt, heraus zu bringen. Man übe es hernach auch, ſo wie es in Verbindung mit andern Tönen z. E. bey Schlüſſen vorkömmt; es wird, wie geſagt, auf der vorletzten Note angebracht, und mit dem Nachſchlage begleitet.

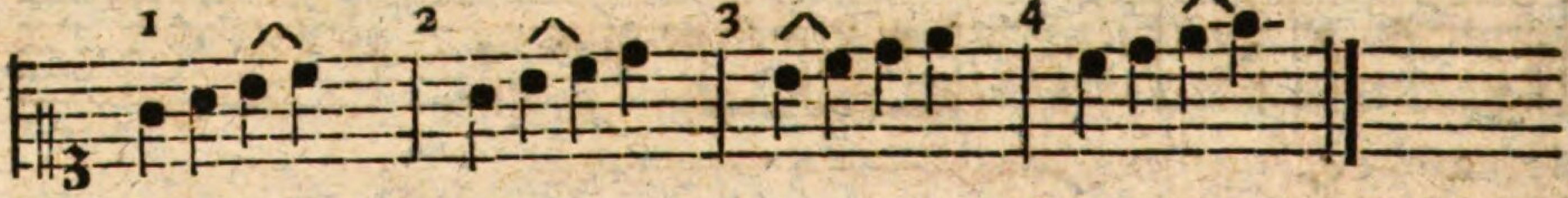
Daß es im zweyten Exempel mit dem halben Tone gemacht werde, wird der Schüler aus dem vorher geſagten ſchon wiſſen; auch binde er ſich nicht an die hier vorgeſchriebene Anzahl der Abwechslungen beyder Töne. Im Anfange kann er der Uebung wegen nicht zu lange damit fortfahren, und wenn er es in ſeiner Gewalt hat, iſt ein verlängertes, gleichſchlagendes, reines Trillo eine große Schönheit, wenn das Zeitmaaß dazu Erlaubniß giebt.

Zweyte Lection.

Zweytes Tetrachord §. 1. Mit dem erſten verbunden giebt eine Tonleiter §. 2. 3. Einige ihr zukommende Beywörter erklärt §. 4. Iſt entweder hart oder weich §. 5. Vorläufige Erklärung der Intervalle §. 6. 7. Geſtalt und Beſchaffenheit der harten Tonleiter §. 8. 9. Verlängerung der Tonleiter §. 10. Benennung der Octaven nach der alten deutſchen Tabulatur §. 11. Tonart, was darunter verſtanden wird §. 12. 13. Etwas von langen und kurzen Noten, oder von Theſi und Arſi §. 14.

§. 1.

Um den in vier ſtufenweiſe fortſchreitenden Tönen befindlichen halben Ton genau von den übrigen ganzen Tönen zu unterſcheiden, nehme man von dem in voriger Lection vorgeſtellten Tetrachorde von unten einen Ton nach dem andern weg, und ſetze dafür oben einen zu. Die Stelle des halben Tons h-c wird dadurch verrückt, und man erfährt auf dieſe Weiſe, ob das Ohr und die Kehlen zum Unterſchiede des ganzen und halben Tons geſtimmt ſind. Ich habe in den folgenden Exempeln über die beyden Noten des halben Tons abermals das Zeichen ^ geſetzt.

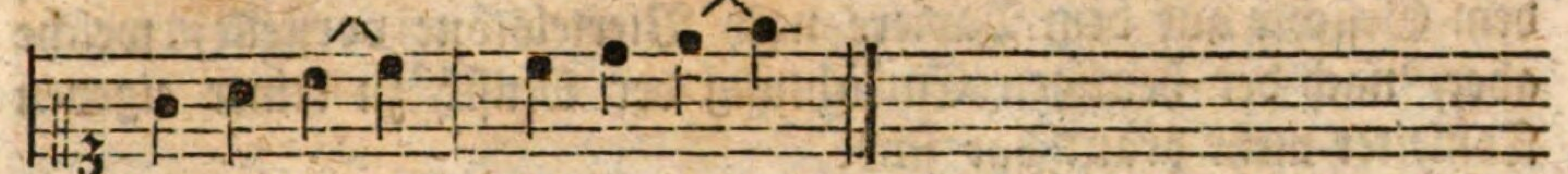


Hier ſind vier Tetrachorde, von denen die drey erſten, in Betrachtung der Ordnung der Töne, einander nicht ähnlich ſind. Das erſte ſchreitet mit zween ganzen Tönen und einem halben, das zweyte mit einem ganzen einem halben und dann wieder einem ganzen, das dritte aber mit einem halben und zween ganzen Tönen fort. Blos das vierte iſt dem erſten in der Ordnung der auf einander folgenden Töne ähnlich. Es iſt von Natur leichter nach zween ganzen Tönen einen halben Ton, als wieder einen ganzen hören zu laſſen; und der Sänger wird gewiß von e zu f einen halben Ton angeben, wenn er auch noch nicht weiß, daß dahin ein ſolcher gehört.

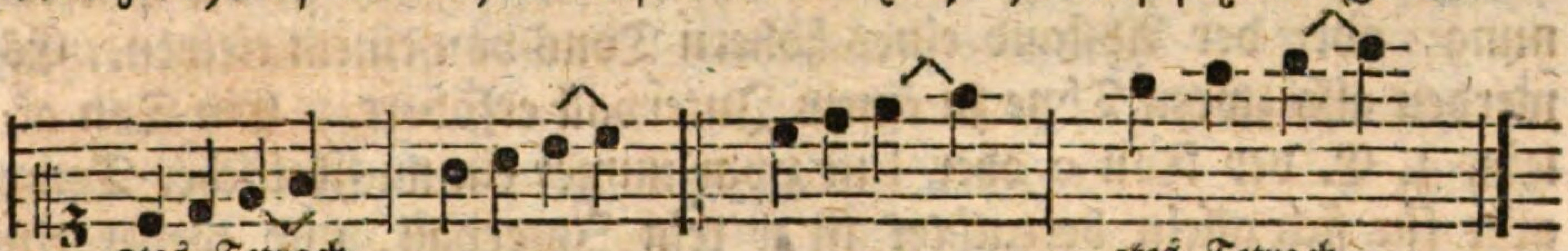
§. 2.

§. 2.

Nun einmal das erſte und vierte Tetrachord neben einander geſtellt:



In dieſen beyden Tetrachorden hat man die Materialien zur erſten **natürlichen diatoniſchen Tonleiter.** Sie in ihrer wahren Geſtalt vorzuſtellen, darf man nur das zweyte von dieſen beyden Tetrachorden zuerſt nehmen, und es um acht Stufen in die Tiefe herab, oder, wenn man lieber will, das erſte Tetrachord, hinter dem zweyten, um acht Stufen in die Höhe hinauf ſetzen. Z. E.



2tes Tetrach. 8 St. herab. — 1tes Tetrach. 8 St. hinauf.

§. 3.

Eine ſolche Reihe von acht ſtufenweiſe fortſchreitenden Tönen nennt man eine **Tonleiter** (Scala), weil man ſich dabey eine Aehnlichkeit mit dem Auf- und Abſteigen auf einer gewöhnlichen Leiter denken kann. Dieſe Leiter von c bis c wird als die **erſte**, als die **Haupt**- oder **Stammleiter** angeſehen, weil die andern alle nach ihr gebildet werden.

§. 4.

Natürlich nennt man dieſe Leiter, weil ihre Töne durch keine Verſetzungszeichen verändert oder verſetzt werden, welches bey allen andern nach ihr gebildeten Tonleitern geſchehen muß, weswegen ſie auch **verſetzte** Tonleitern genennt werden. **Diatoniſch** heißt ſie, wegen der Art ihrer Fortſchreitung durch ganze und große *) halbe Töne

*) Der Unterſchied zwiſchen großen und kleinen halben Tönen ſoll in der nächſten Lection erklärt werden.

Töne, zum Unterſchiede einer andern Art von Fortſchreitung, welche die chromatiſche *) genennt wird, und durch große und kleine halbe Töne geſchieht; ſo wie eine dritte, die enharmoniſche genannt, dem Geſichte auf dem Papiere noch Viertelstöne vorſtellt, welche aber, nach der heutigen Einrichtung der Muſik, zu keiner eigenen Tonleiter mehr brauchbar ſind.

§. 5.

Eine ſolche diatoniſche Tonleiter nun iſt entweder **hart** oder **weich**. Um mich darüber deutlicher zu erklären, muß ich einige Begriffe von den Intervallen, die in der Tonleiter enthalten ſind, voraus ſchicken.

§. 6.

Ein **Intervall** (vom lateiniſchen Intervallum) iſt die Entfernung, oder der Abſtand eines höhern Tons von einem tiefern. Es werden alſo zween Töne zu einem Intervall erfodert. Ein Ton allein, z. E. der Ton c oder f iſt zwar immer ein muſikaliſcher Ton; aber für ſich allein betrachtet iſt er kein Intervall, und weder ein ganzer noch ein halber Ton, weil er nur das eine Ende, womit man einen ganzen oder halben Ton zuſammen ſetzt, vorſtellt. Es iſt demnach unrichtig, wenn man ſagt: c iſt ein ganzer Ton, d iſt ein ganzer Ton; denn beyde zuſammen, c und d neben oder über einander, geben einen ganzen Ton, oder ſind um einen ganzen Ton von einander entfernt. Eben ſo iſt e kein halber Ton, und f kein halber Ton; aber e iſt von f um einen halben Ton entfernt.

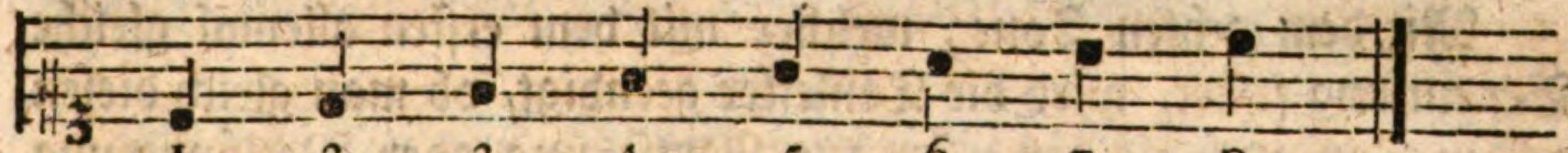
§. 7.

*) Wohl zu merken, daß die Art der Fortſchreitung allein beſtimmt, was diatoniſch, chromatiſch oder enharmoniſch iſt; und daß folglich nicht alles, was ein Verſetzungszeichen vor ſich hat, chromatiſch könne genennt werden, wie einige aus Mißverſtande thun, weil ſie die Verſetzungszeichen, eben ſo irrig, chromatiſche Zeichen nennen. Sechs vorgezeichnete ✕ oder ♭ machen den Geſang weder chromatiſch noch enharmoniſch, ſo lange die Töne in ganzen und großen halben Tönen fortſchreiten, und die Tonleiter von h iſt eben ſo diatoniſch, als die von c, ob ſie gleich ihren Tönen fünf Kreuze vorzeichnen muß. Die Geſtalt der chromatiſchen und enharmoniſchen Tonleiter wird in folgender Lection bekannt gemacht werden.

§. 7.

Die Namen der Intervalle ſind aus der lateiniſchen Sprache genommen, und gründen ſich auf die Zahl der Stufen, um welche die beyden zu einem Intervall erfoderlichen Töne von einander abſtehen. Was **Stufen** ſind, iſt im Vorhergehenden ſchon geſagt worden, und die Tonleiter iſt das vollſtändigſte Bild davon: ſo viel Töne, ſo viel Stufen. Weil nun dieſe Stufen immer auf der nächſten oder zweyten Stelle im Notenplane neben einander ſtehen, ſo werden ſie **Secunden** *) genannt. Alle ganze und große halbe Töne ſind demnach Secunden. Die übrigen Intervalle, welche alle weiter von einander entfernt ſind, als eine Secunde, werden überhaupt **Sprünge** genannt, weil in denſelben 1, 2, 3, 4, und mehrere Stufen der Tonleiter überſprungen werden.

Ich will itzt die Intervalle nur kurz mit ihren Benennungen, ſo wie ſie ſich in der Tonleiter gegen den erſten oder Grundton finden, vorſtellen. Man zählt allemal von der tiefern zur höhern Note, und die Zahl der Stufen von einem Tone bis zum andern, wenn man den tiefern mitgezählt 1 oder **Prime** nennt, beſtimmt den Namen des Intervalls auf folgende Art:



Dieſe Intervalle bekommen auch verſchiedene Beynamen, nach Verſchiedenheit ihrer Größe. Von den Primen, Octaven, Qvarten und Qvinten ſagt man **rein** oder **vollkommen**; die Secunden, Terzen, Sexten und Septimen ſind entweder **groß** oder **klein**. **Vermindert** und **übermäßig** läßt ſich von den meiſten ſagen. Was es

*) Secunda ſcil. diſtantia.

es damit für Bewandniß habe, wird künftig deutlicher erklärt werden; voriezt merke man nur, daß alle Intervalle der harten Tonleiter **vollkommen** oder **groß** ſind.

§. 8.

So viel iſt genug, um den Unterſchied zwiſchen der harten und weichen Tonleiter einzuſehen. Der weſentlichſte Unterſchied liegt in der **Terz**, welche in der harten Tonleiter zween ganze Töne in drey Stufen enthält, und daher die **große** genannt wird; da hingegen die Terz der weichen Tonleiter nur **einen** ganzen und einen großen halben Ton, aber ebenfalls in drey Stufen, beträgt, weswegen ſie auch den Namen der **kleinen** führt. Von der weichen Tonleiter ſoll in folgender Lection ausführlicher gehandelt werden.

§. 9.

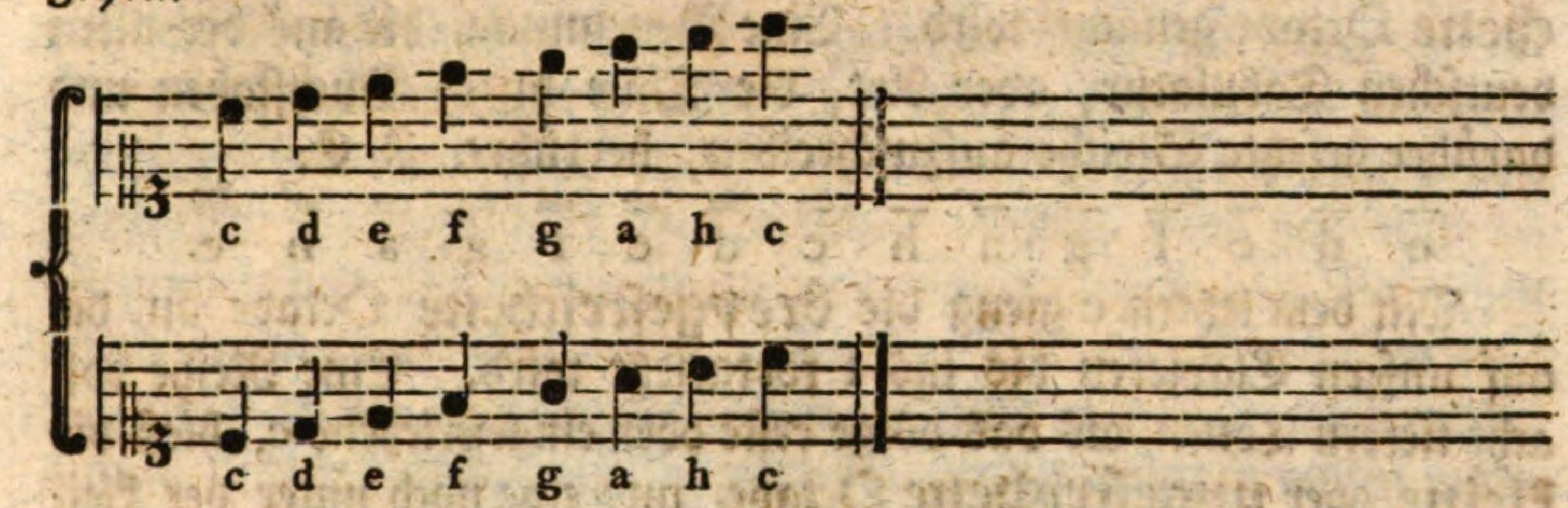
In ieder harten Tonleiter muß demnach der dritte mit dem vierten Tone, oder die Terz mit der Qvarte, ingleichen der ſiebende mit dem achten, oder die Septime mit der Octave, einen halben Ton ausmachen. Die übrigen alle ſind, ſtufenweiſe gegen einander verglichen, ganze Töne.

§. 10.

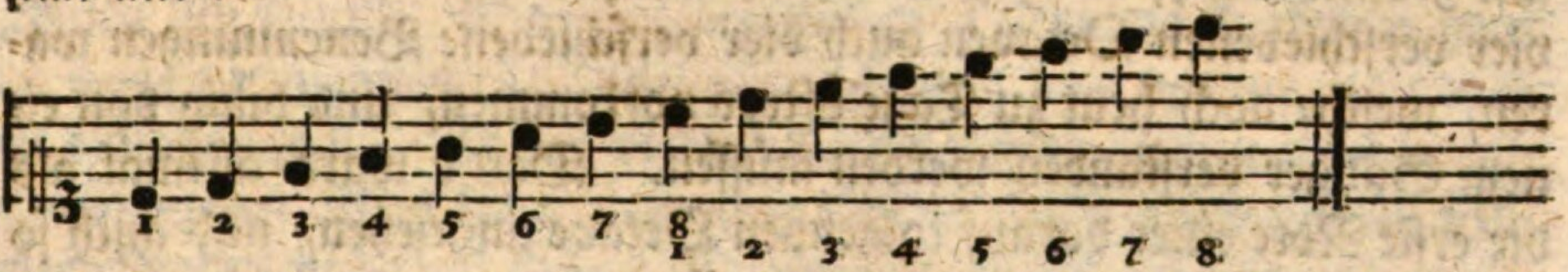
Mit dem achten Tone, welcher mit dem erſten allemal gleiche Benennung führt, wird die Tonleiter geendigt, ob man gleich dieſen achten Ton auch als den erſten zur Fortſetzung oder Verlängerung der Leiter anſehen kann. Man kann nemlich, von dieſem Tone an, die in der Leiter enthaltenen acht Töne in eben der aufſteigenden Ordnung, und mit eben den Benennungen, noch einmal hören laſſen, und dieſe höhern acht Töne ſind mit den tiefern ſo gleichlautend, daß ſie das Ohr für einen Einklang *) annimmt. Man mache den Verſuch mit folgendem Exempel. Das Ohr wird freylich den Unter-

*) Einklang, (Uniſonus) im ſtrengſten Verſtande, iſt, wenn zwo oder mehr Stimmen mit einerley Tönen in einer und eben derſelben Octave fortgehen: Z. E.

terſchied zwiſchen hoch und tief empfinden; aber das Gleichlautende der Töne, wenn beyde Stimmen rein ſingen, wird ihm nicht entgehen.



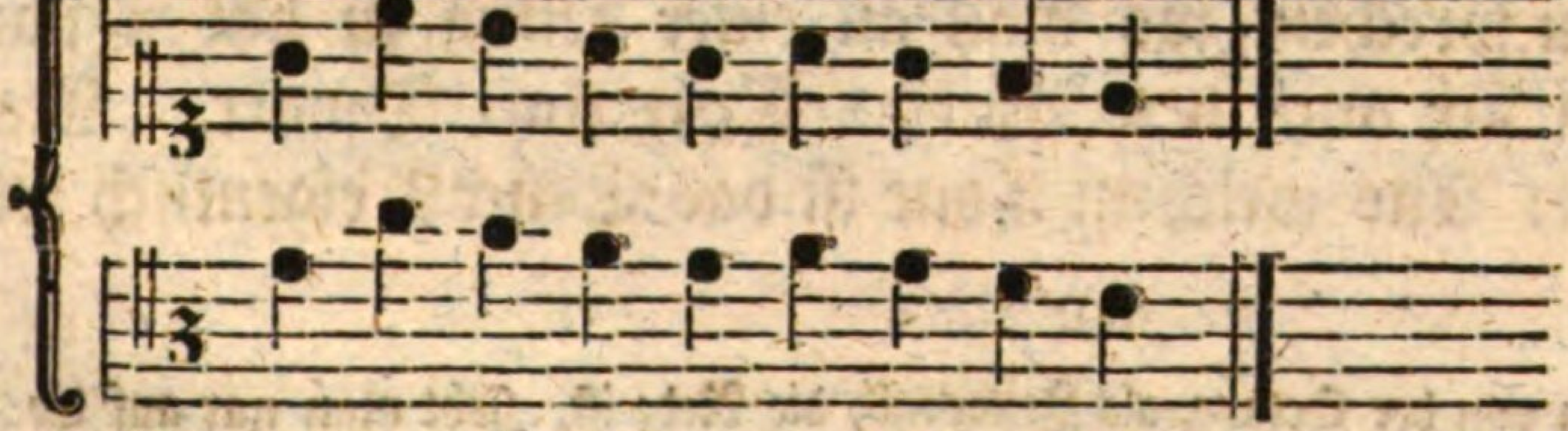
Die fortgeſetzte oder verlängerte Tonleiter ſieht folgender Geſtalt aus:



Der achte Ton iſt der letzte der erſten Hälfte, und zugleich der erſte der andern Hälfte dieſer verlängerten Tonleiter.

§. 11.

Eine ſolche Reihe von acht Tönen wird ebenfalls mit dem Namen einer **Octave** belegt, in einem etwas andern Verſtande, als dieſe Benennung oben unter den Intervallen vorkam, und noch oft



Im weitläuftigern Verſtande wird auch das Fortſchreiten der Stimmen mit einerley Tönen in verſchiedenen Octaven ein Uniſonus oder Einklang genannt.

vorkommen wird *). Dem zu Folge enthält die obige Tonleiter zwo Octaven, von denen die erſte die einmal geſtrichene, oder **eingeſtrichene**, die andere aber die zweymal geſtrichene, oder **zweygeſtrichene** Octave genannt wird. Eine Benennung, die aus der alten deutſchen Tabulatur, oder Art, die Töne durch Buchſtaben und darüber geſetzte Striche aufzuſchreiben, herrührt. Z. E.

$\bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}\ \bar{f}\ \bar{g}\ \bar{a}\ \bar{h}\ \bar{\bar{c}}\ \bar{\bar{d}}\ \bar{\bar{e}}\ \bar{\bar{f}}\ \bar{\bar{g}}\ \bar{\bar{a}}\ \bar{\bar{h}}\ \bar{\bar{\bar{c}}}.$

Mit dem letzten c gieng die **dreygeſtrichene** Octave an, die auf unſern Clavieren bis ins f fortgeſetzt wird. Eine Reihe von acht tiefern Tönen, als das obige erſte oder eingeſtrichene c, hieß die **kleine** oder **ungeſtrichene** Octave, und eine noch unter der kleinen liegende Reihe ward die **große** Octave genannt, weil man ſie mit großen Buchſtaben, z. E. C, D, E u. ſ. f. ſchrieb. Daß alſo zu vier verſchiedenen Octaven auch vier verſchiedene Benennungen waren, welche noch heut zu Tage öfters vorkommen, und billig von einem Sänger verſtanden werden müſſen. Das c ward allemal als die erſte Note einer darauf folgenden Octave angeſehen, und auch ſo bezeichnet, ob man es gleich der vorhergehenden Octave, um ihre Benennung zu rechtfertigen, und ſie vollzumachen, nothwendig mit beyfügen mußte.

§. 12.

Noch ein anderes Kunſtwort iſt hier zu erklären, das mit dem Worte Tonleiter von ähnlicher Bedeutung iſt. Die Lateiner haben ein Wort Modus (ſcil. muſicus), das wir im deutſchen durch **Tonart** überſetzen. Kürzer wegzukommen, und um nicht zwo Sylben zu ſprechen, wo man an einer genug zu haben glaubt, bedient man ſich auch des Wortes **Ton** ſtatt Tonart. Man fragt insgemein: Aus welchem Tone iſt das Stück? eigentlich ſollte man ſagen:

*) Wenn von der Octave, als Intervall, die Rede iſt, ſieht man nur auf die beyden äuſerſten Enden derſelben; hier aber werden alle Töne, die zwiſchen den beyden Enden liegen, mit verſtanden.

ſagen: Aus welcher Tonart, oder aus welcher Tonleiter iſt das Stück? Dieſe Frage zu verſtehen, muß man wiſſen, daß ieder Ton ſeine eigene harte oder weiche diatoniſche Tonleiter haben könne, und daß iedem muſikaliſchen Stücke ein gewiſſer Ton, mit ſeiner harten oder weichen Leiter, zum Grunde gelegt werde, der darinne als herrſchend zu betrachten ſey. Die Tonarten ſind daher ebenfalls von zweyerley Gattung, hart oder weich. Anſtatt hart hat auch im Deutſchen das Wörtchen **dur**, und anſtatt weich das Wörtchen **moll** (vom lateiniſchen durus, mollis) das Bürgerrecht erhalten. Alle Tage hört man, wenn von Tonarten die Rede iſt, c dur, c moll, a dur, a moll, u. ſ. w. ſagen, welches man ſich nun zu erklären wiſſen wird.

§. 13.

Die Lehre von den Tonarten der Alten gehört mehr zur Geſchichte der Muſik, als ſie zur praktiſchen Erlernung derſelben heut zu Tage nothwendig iſt; daher ich mich auch hier darauf nicht weiter einlaſſen will. In der vierten Lection wird noch etwas davon vorkommen. Man kann außerdem faſt in allen muſikaliſchen Büchern Nachricht davon haben. Dafür will ich das am Ende vorgelegte Exempel, zur Uebung der harten Tonleiter, und nochmals zur Bemerkung des Unterſchieds zwiſchen ganzen und halben Tönen, empfehlen.

§. 14.

Als eine Vorbereitung zum tactmäßigen Singen, kann ich auch folgende Anmerkung nicht länger zurück halten: **Unter zwo neben einander ſtehenden, der Geſtalt und dem Werthe nach gleichen Noten, iſt, bey gleicher oder gerader Abtheilung des Tacts, der innerlichen Qvantität nach** *), **immer die eine lang, und die andere kurz.** Dieſer Umſtand hat ſeinen Grund in dem natürlichen Gefühle der Menſchen, und

*) Die äußerliche Qvantität verändert ſowohl die Geſtalt als den Werth der Noten; wir haben es alsdann mit ganzen und halben Tactnoten, mit Vierteln, Achteln u. ſ. f. zu thun; wovon in der fünften Lection ein mehreres.

und äußert ſich ſogar in der Sprache; indem man nicht zwo Sylben nach einander ausſprechen kann, daß nicht die eine kürzer ſchiene, als die andere, die Proſodie mag auch dagegen einwenden, was ſie will. Welche nun unter zwo gleichgeltenden Noten lang, und welche kurz ſey, das muß die Tactabtheilung beſtimmen. Auf dem Papiere geſchieht dieß vermittelſt eines Strichs, welcher durch alle fünf Linien gezogen wird, und daher den Namen eines **Tactſtrichs** *) führt; bey der Ausführung eines Stücks aber geſchieht es durch das Niederſchlagen und Aufheben **) der Hand. Das letzte gilt für die kur=

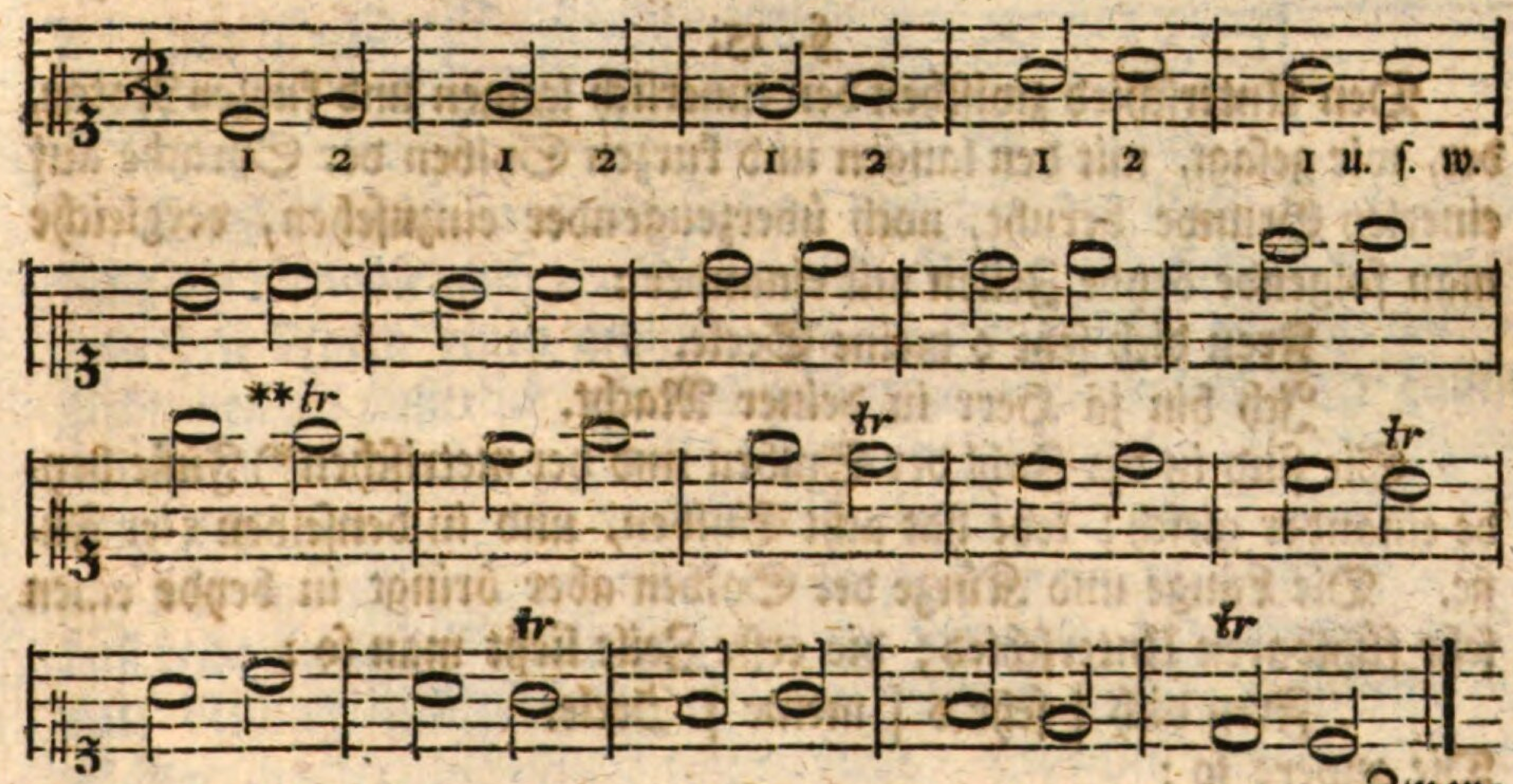
*) Was zwiſchen zween ſolchen Strichen ſtehet, es mögen nun eine, zwey, drey oder zwanzig Noten ſeyn, wird ein Tact genennt.

**) Ein paar Kunſtwörter, die wir den Griechen abgeborgt haben, und welche in dieſem Werke ſich wohl bisweilen mit eindrängen möchten, ſo gern ich auch ſonſt alles deutſch ſage, was ſich deutſch ſagen läßt, mag man ſich im voraus bekannt machen. Das Niederſchlagen der Hand heißt Theſis, und das Aufheben derſelben, oder wie man insgemein ſagt, der Aufſchlag, Arſis. In einigen muſikaliſchen Büchern findet man dieſe beyden Wörter, in der Anwendung auf die Tacttheile, anders verdeutſcht, und das erſte durch guter Tacttheil, das andere durch ſchlimmer Tacttheil, nach dem italiäniſchen nota buona, nota cativa, überſetzt. Wenn dieſe Ueberſetzung ſchon durchgängig angenommen wäre, oder es ie werden ſollte, ſo würde ich nichts dagegen haben; da ich aber daran zweifle, ſo erlaube man mir immer ſtatt guter Tacttheil, langer Tacttheil, und ſtatt ſchlimmer, kurzer Tacttheil zu ſagen. Schlimm im Gegenſatze von gut, iſt ſo viel als böſe; das iſt nun wohl von dem armen Tacttheile zu lieblos geſprochen. Alle andere Bedeutungen, die man dem Worte ſchlimm etwan geben könnte, als: arg, gefährlich, tückiſch, krumm, ſcheinen ſich eben ſo wenig zur Sache zu ſchicken. Ueberhaupt gewinnen wir nicht viel dabey, wenn wir die aus fremden Sprachen entlehnten Wörter einer Kunſt in die unſrige überſetzen. Ein ieder, der die Kunſt verſteht, lernt auch ihre Sprache verſtehen; und dem, der von iener nichts weiß, helfen auch dieſe reinern Ausdrücke ſeiner Mutterſprache zu nichts; er muß ſie doch auch eben ſo, wie jene entlehnten Wörter, erſt verſtehen lernen. Das beſte ſcheint mir zu ſeyn, wenn man ſchon einigermaßen bekannte Ueberſetzungen von fremden Kunſtwörtern braucht, ohne die Abſicht zu haben, dieſe dadurch verdrängen zu wollen; die meiſten können ohnedem durch eine deutſche Endung der deutſchen Sprache ähnlich gemacht werden.

kurze, das erſte für die lange Note, wenn nicht mehr als zwo Noten in einem Tacte beyſammen ſind. Der Tactſtrich, welcher zugleich den Niederſchlag andeutet, ſteht allemal unmittelbar vor der langen Note.

Um ſich bey Zeiten zum Gefühle des Tacts zu gewöhnen, will ich das Uebungsexempel in gleichgeltenden Noten, immer zwo und zwo Noten für einen Tact, auf doppelte Art abgetheilt, herſetzen. Dieſe Tacteintheilung deute ich im Anfange durch das Zeichen 2 an. Man wird wohl thun, wenn man, indem man es ſingt, nach der vorgeſchriebenen Abtheilung den Tact mit der Hand *) dazu ſchlägt; auch wohl zur Veränderung, und um in der Sache noch feſter zu werden, anſtatt der Buchſtaben, die Zahlen **eins, zwey** unter den Noten ausſpricht: **eins** für die lange, und **zwey** für die kurze Note.

Erſte Art der Tactabtheilung.

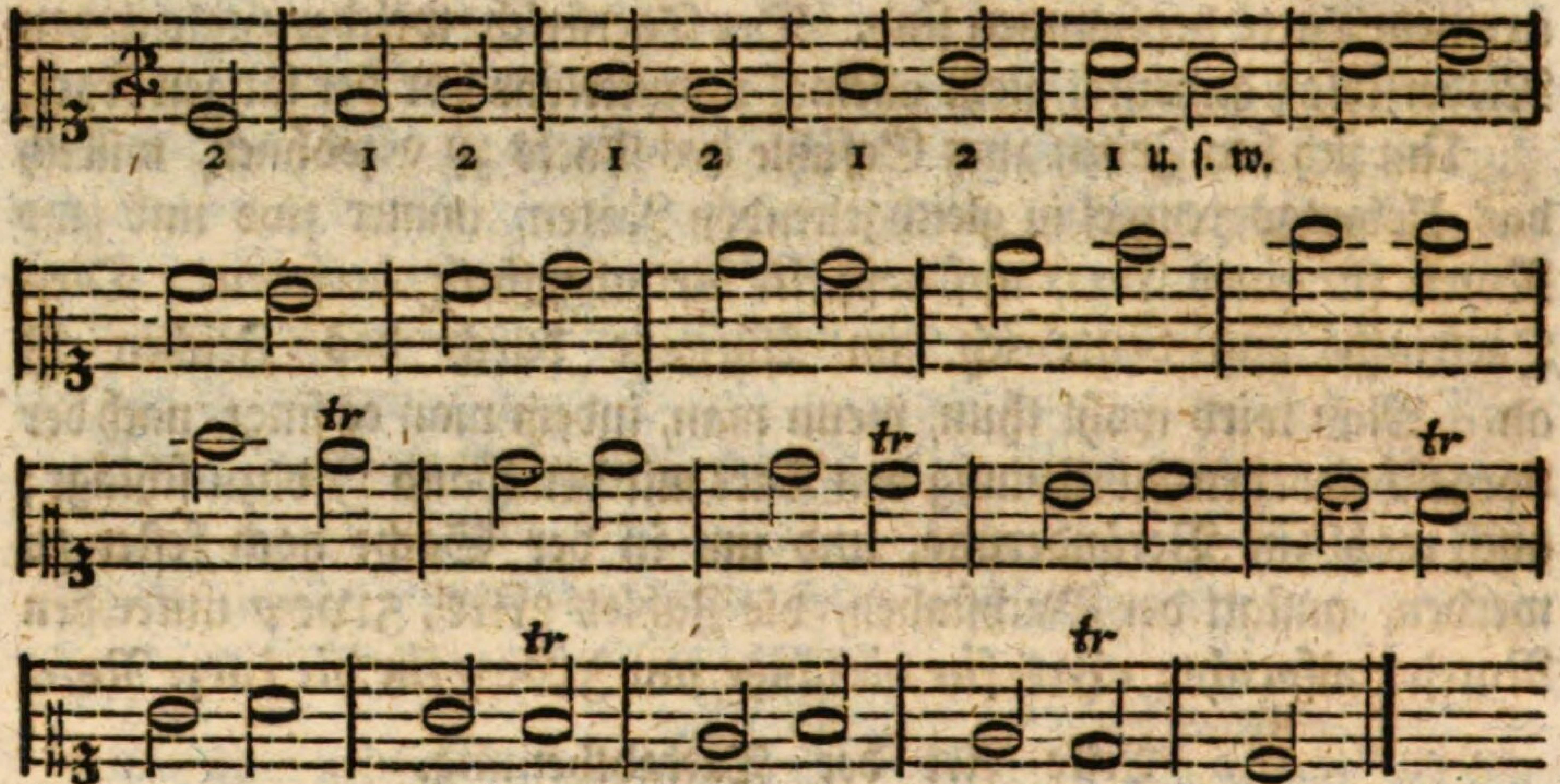


Zwey-

*) Ueber die beſte Art den Tact zu ſchlagen ſehe man §. 8. der 5ten, und §. 15. der 6ten Lection nach, um hier und in folgenden Lectionen ſogleich die Anwendung davon zu machen.

**) Das über einigen Noten vorgeſchriebene Trillo kann in dieſem und allen folgenden Uebungsexempeln ſo lange ausgeſetzt bleiben, als der Sänger noch ſeine ganze Auf- merk-

Zweyte Art.



§. 15.

Den Unterſchied zwiſchen den innerlich langen und kurzen Noten, der, wie geſagt, mit den langen und kurzen Sylben der Sprache auf einerley Grunde beruht, noch überzeugender einzuſehen, vergleiche man folgende beyde Zeilen mit einander:

Freu dich ſehr o meine Seele.
Ich bin ja Herr in deiner Macht.

Sie ſind in der Zahl der Sylben und der metriſchen *) Füße beyde einander gleich; iede hat acht Sylben, und in denſelben vier Füße. Die Länge und Kürze der Sylben aber bringt in beyde einen ſehr fühlbaren Unterſchied; die erſte Zeile ließt man ſo:

Freu dich | ſehr o | meine | Seele.

Die andere ſo:

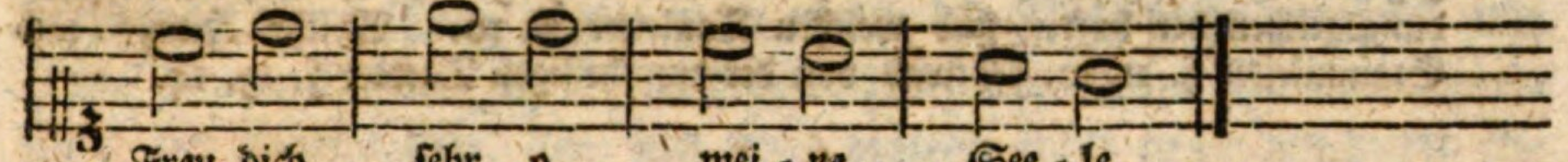
Ich | bin ja | Herr in | deiner | Macht.

So

merkſamkeit auf das Benennen und Treffen der Töne, ingleichen auf die Tactbewegung zu wenden hat. Wenn man aber damit in Richtigkeit iſt, dann müſſen, dem Trillo zu Gefallen, dieſe Exempel immer noch einigemal wiederholt werden.

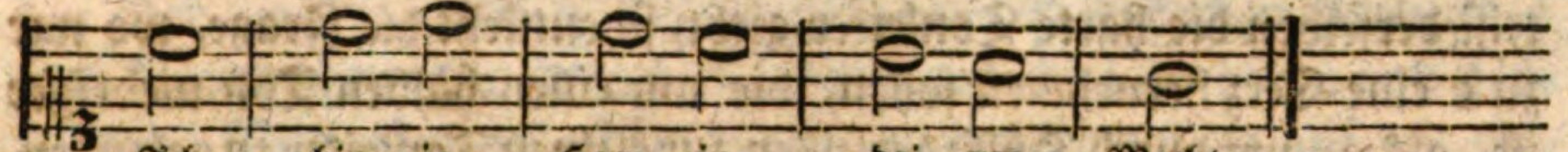
*) Dieſe metriſchen Füſſe ſollen in der 14ten Lection ausführlicher erklärt werden.

So wie hier die Sylbenfüße auf verſchiedene Art abgetheilt ſind, ſo müſſen es auch die Noten ſeyn, nach welchen dieſe Zeilen geſungen werden ſollen. Man verſuche einmal beyde Zeilen nach einerley Melodie und einerley Tactabtheilung; man ſchlage aber den Tact mit der Hand dazu:



Freu dich ſehr o mei = ne See = le.
Ich bin ja Herr in dei = ner Macht.

Man müßte kein Gefühl haben, wenn man nicht gewahr würde, daß die zweyte Zeile ſich zu dieſer Tactbewegung gar nicht ſchickt. Nun theile man aber eben dieſelbe Melodie, für die zweyte Zeile, folgender Geſtalt ab:



Ich bin ja Herr in dei = ner Macht.

Sogleich wird man empfinden, daß hier die bloße Tactabtheilung die Melodie nach der Länge und Kürze der Sylben einrichtet, und den Noten einen gewiſſen innern Unterſchied der Qvantität giebt, den ſie äußerlich, als völlig gleichgeltende Noten, nicht haben, ſondern blos durch die Stelle bekommen, welche ſie als Tacttheile, entweder in Theſi oder in Arſi, einnehmen. Hierauf gründet ſich die ſehr wichtige Regel, die ein Singcomponiſt zu beobachten hat, daß **jede lange Sylbe auf einem langen, jede kurze aber auf einem kurzen Tacttheile ſtehen müſſe**; wovon ein Sänger immer auch etwas wiſſen kann. Die oben angegebene doppelte Art der Tactabtheilung findet ſich in den meiſten unſerer geiſtlichen Lieder oder Choräle. Wenn der Text ſich mit einer langen Sylbe anfängt, ſo fängt die Melodie mit dem Niederſchlage an; macht aber eine kurze Sylbe den Anfang, ſo muß auch in der Melodie eine Note vor dem Niederſchlage voraus gehen; oder die Melodie fängt, wie man zu ſagen pflegt, im Aufſchlage an.

Dritte Lection.

Weſentlichſter Unterſchied der harten und weichen Tonleiter §. 1. Theilung des ganzen Tons in zween halbe §. 2. Verſetzungszeichen §. 3. Benennung der verſetzten Töne §. 4. Chromatiſche Tonleiter §. 5. Enharmoniſche Tonleiter §. 6. Erſtes Tetrachord der weichen Tonleiter §. 7. Zweytes Tetrachord §. 8. Vorzug der hier vorgeſchlagenen weichen Tonleiter §. 9. Noch mehr Unterſcheidungszeichen der harten und weichen Tonleiter §. 10. Weiche Haupt- und Stammleiter §. 11. 12. Etwas von der dreytheiligen Tactart §. 13. 14.

§. 1.

Es iſt in voriger Lection geſagt worden, daß der weſentlichſte Unterſchied der harten und weichen Tonleiter in der **Terz** des Grundtons liege, als welche in der harten **groß**, in der weichen aber **klein**, d. i. um einen halben Ton tiefer seyn muß, als die große Terz. Wenn nun e zu c eine große Terz, und vermittelſt derſelben die harte Tonleiter giebt, ſo entſteht die Frage, wo wir zu c eine Terz hernehmen ſollen, die um einen halben Ton niedriger iſt, als e, um durch Hülfe derſelben zur kleinen Tonleiter zu gelangen. Das d kann dieſe Terz nicht ſeyn, weil es gegen c nur einen ganzen Ton, oder eine große Secunde giebt. Wäre es nun möglich, zwiſchen d und e einen halben Ton zu finden, ſo hätte man die verlangte kleine Terz, welche, nach der Beſchreibung des §. 8. in voriger Lection, einen ganzen und einen großen halben Ton in drey Stufen enthalten muß. Dieſer Umſtand iſt nicht blos möglich, ſondern er iſt wirklich.

§. 2.

Jeder ganze Ton kann in zween halbe, einen großen und kleinen halben Ton, getheilt werden. Der große halbe Ton ſteht in dem Linienſyſteme gegen das eine Ende des ganzen Tons auf einerley Stufe. Oder deutlicher: man erhöht das untere Ende des ganzen Tons, oder erniedrigt das obere Ende deſſelben, ſo bekömmt man einen dazwiſchen liegenden halben Ton. Auf dem Papiere macht man dieß vermittelſt gewiſſer den Noten vorgeſetzter Zeichen, die man **Verſetzungszeichen** nennt, den Augen ſichtbar.

§. 3.

§. 3.

Dieſer Zeichen, die man in zwo Claſſen, in **einfache** und **zweyfache** theilen kann, giebt es eigentlich **ſechs**. In der erſten Claſſe befinden ſich: 1) das Doppelkreuz x, 2) das lateiniſche oder runde B, b, 3) das ſogenannte viereckige B, ♮. Mit dem erſten erhöht man einen Ton, wenn man es vor die Note deſſelben ſetzt, um einen kleinen halben Ton; mit dem zweyten erniedrigt man einen Ton um eben ſoviel, und mit dem dritten ſtellt man den durch ein x erhöhten, oder durch ein b erniedrigten Ton wieder in ſeiner erſten Bedeutung her. Die Beſchaffenheit einiger Tonarten macht es nothwendig, daß bisweilen ein durch ein x erhöhter, oder durch ein b erniedrigter Ton noch um einen halben erhöht oder erniedrigt werden muß; und dann bedient man ſich zum Erhöhen zweyer Kreuze xx, oder, um kürzer wegzukommen, nur des *) einfachen Kreuzes ×; zum Erniedrigen aber zweyer bb, oder eines etwas größern und ſtärkern b. Den zweymal erhöhten oder erniedrigten Ton auf die einmalige Erhöhung oder Erniedrigung zurück zu führen, hat man noch kein einfaches und beſonderes Zeichen erfunden: das ♮ allein iſt unbeſtimmt und zweydeutig; es mit dem Kreuze oder B zu verbinden, z. E. ♮x, ♮b iſt daher wohl immer das Beſte, auch der Abſicht am gemäßeſten. Dieſe Doppelzeichen nun machen die zweyte Claſſe aus.

§. 4.

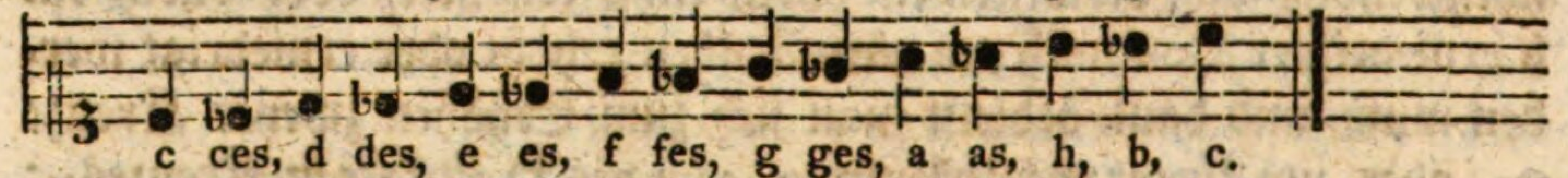
Die erhöhten oder erniedrigten Töne bekommen auch von der Hauptbenennung dieſer Töne in etwas unterſchiedene **Namen**. Man ſetzt nemlich dem Buchſtaben der Note, die durch ein x erhöht wird, die Sylbe is, und wenn ſie durch ein b erniedrigt wird, die

*) Es iſt ſonderbar, daß man zur einfachen Erhöhung ein Doppelkreuz, zur zweyfachen hingegen nur ein einfaches erwählt; aber der Gebrauch hat es ſo eingeführt, und in der muſikaliſchen Ortographie laſſen ſich gewiſſe Dinge nicht wohl ändern, wenn man nicht alle vorher geſchriebene, gedruckte und geſtochene Muſikalien unbrauchbar machen will.

Sylbe es hinzu. Alſo macht man vermittelſt des x aus c cis, aus d dis; ingleichen, vermittelſt des ♭, aus c ces, aus d des, u. ſ. f. Durch das ♮, welches das x und ♭ wieder aufhebt, bekömmt die Note ihre urſprüngliche Benennung wieder. Folgende Muſter werden die Sache deutlich machen:

A Halbe Töne durch Erhöhung.

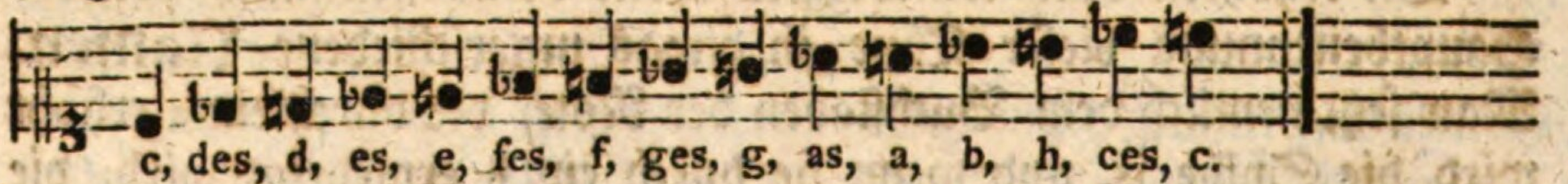
B Halbe Töne durch Erniedrigung.



In Anſehung der Benennung iſt hier zu merken, daß man von a nicht aes, ſondern as, von h nicht hes ſondern b ſagt; das erſte der Beqvemlichkeit wegen, das andere vermöge eines alten Rechts, welches das b zu einer Stelle unter den muſikaliſchen Tönen hat, und worüber man **Matthesons** Criticam muſicam. P. VI. S. 103. nachſehen kann.

In der ſtufenweiſen Fortſchreitung geht der erniedrigte Ton vor dem Haupttone vorher.

C



§. 5.

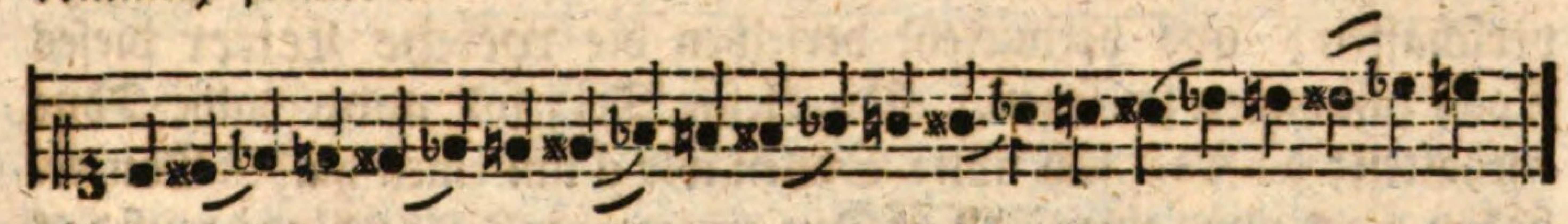
Man erinnere ſich, was oben §. 2. vom Unterſchiede des großen und kleinen halben Tons, ſo wie er auf dem Papiere ſichtbar iſt, geſagt worden, und ſuche ſich in dieſen Exempeln durch das Auge davon zu belehren. Dem zu Folge ſind von c zu cis, von d zu dis, von e zu eis, u. ſ. f. ingleichen von ces zu c, von des zu d, von es zu e, lau-

ter

ter kleine halbe Töne; und dieß ſind die wahren chromatiſchen Töne, welche mit den Tönen d r diatoniſchen Tonleiter vermiſcht, eine **diatoniſch=chromatiſche** Tonleiter geben, dergleichen bey A und C zu ſehen iſt. Große halbe Töne finden ſich in der erſten dieſer Leitern von cis zu d, von dis zu e, u. ſ. f. in der zweyten von c zu des, von d zu es u. ſ. f. Die kleinen halben Töne, die ſich zwiſchen e und f, h und c befinden, welche ſelbſt nur halbe Töne ſind, zeigen zwar einen Unterſchied auf dem Papiere, wo ſie aus harmoniſchen Gründen auch nothwendig unterſchieden werden müſſen; in der Ausübung aber wird eis mit f, his mit c, fes mit e, und ces mit h für einerley, oder als gleichlautend angenommen, und auch ſo ausgeübt. *)

§. 6.

Wenn man die doppelte Veränderung, die mit den Tönen der diatoniſchen Tonleiter vorgenommen werden kann, zwiſchen denſelben in eine Reihe ordnet, ſo erhält man die ſo genannte diatoniſch=chromatiſch=enharmoniſche, oder, mit einem Worte, die **enharmoniſche** Tonleiter. Wiewohl, da in der chromatiſchen ſich zwiſchen eis und f, his und c, fes und e, ces und h, enharmoniſche Töne finden, man dieſe ſchon enharmoniſch nennen könnte; doch a potiori fit denominatio. Die wahre enharmoniſche Tonleiter ſieht demnach ſo aus:



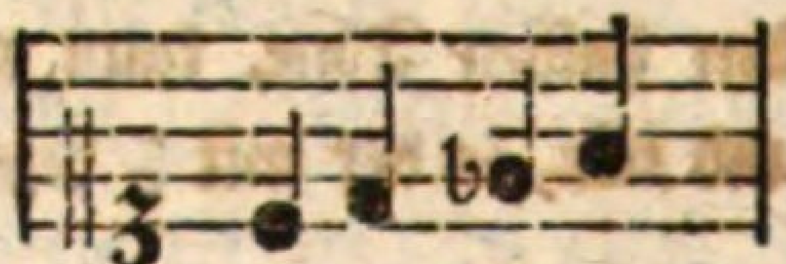
Die

*) Wollten die Lehrer des Geſanges ihre Schüler auch, der fortſchreitenden halben Töne wegen, die chromatiſche Tonleiter durchſingen laſſen, ſo würden ſie nicht übel thun. Man kann überhaupt in Dingen, die von ſo großem Umfange ſind, als die Kunſt des Singens, die Arten der Uebung nicht zu ſehr vervielfältigen. In Anſehung der unter doppelter Geſtalt vorkommenden halben Töne, kann man den einen, z. E. in der mit ✕ bezeichneten Tonleiter eis und his, in der mit ♭ bezeichneten aber fes und ces auslaſſen.

Die mit einfachen Bogen bezeichneten Töne ſind die ſogenannten enharmoniſchen oder **Viertelstöne**, welche in der Ausübung als gleich oder gleichlautend angenommen werden. Die mit doppelten Bogen bezeichneten hingegen ſind nur als verſchiedene Schreibarten von e und f, h und c, nicht aber als verſchiedene Töne zu betrachten. Anfänger können itzt den Gebrauch davon noch nicht einſehen; ich hätte ſie daher hier eben ſo gern damit verſchont, als ich ſie voritzt mit der Anwendung der zweyfachen Verſetzungszeichen verſchone, wenn ich nicht befürchtet hätte, daß ich die Materien allzuſehr zerſtreuen möchte. So viel will ich ihnen zu ihrer Beruhigung ſagen, daß ſie nie eine chromatiſche oder enharmoniſche Tonleiter einem Stücke zum Grunde gelegt finden werden; nur auf einzelne Stellen werden ſie bisweilen ſtoßen, die in eine ſolche chromatiſche oder enharmoniſche Tonleiter gehören. Uebrigens bringt dieſe doppelte Verſetzungsart der Töne eine neue Eintheilung derſelben hervor. Die ſieben Töne der erſten harten Tonleiter nennt man **unabhängige**, oder **Haupttöne**; die übrigen aber **abhängige** oder **Nebentöne**, deren vierzehn ſind: Sieben, die durch x, und ſieben, die durch b hervorgebracht werden; daß wir alſo ein und zwanzig, wenigſtens auf dem Papiere, von einander unterſchiedene Töne haben.

§. 7.

Nun wird man im Stande ſeyn, dem c eine **kleine Terz** zu verſchaffen, und vermittelſt derſelben die **weiche Leiter** dieſes Tons zuſammen zu ſetzen. Die kleine Terz ſoll anderthalbe Töne enthalten; da fragt ſich nun: Sollen wir d um einen halben Ton erhöhen, oder e um einen halben Ton erniedrigen? Allerdings muß das letzte geſchehen, weil eine Terz ein Intervall in drey Stufen ſeyn ſoll. Dieſe Erniedrigung anzudeuten, ſetzt man dem e ein b vor; der Ton ſelbſt wird alsdann nicht mehr mit e, ſondern mit es ausgeſprochen, wie aus obigem bekannt iſt.



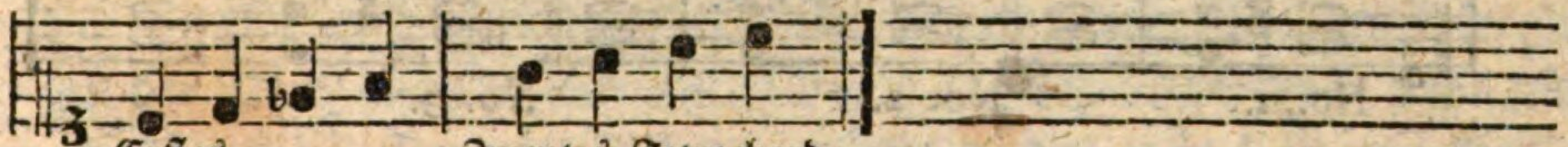
es

Die

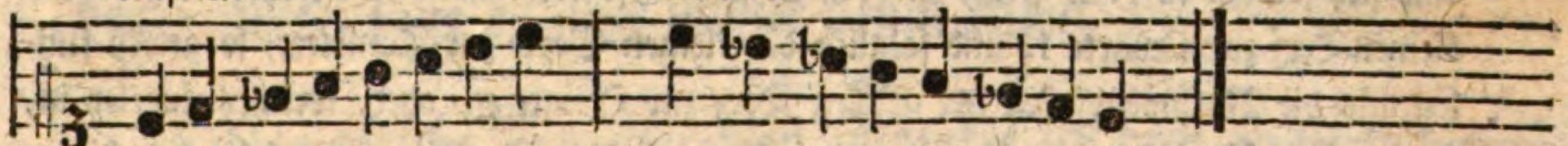
Die Stelle des halben Tons, die in der harten Tonleiter zwiſchen der dritten und vierten Stufe war, trift nun zwiſchen die zweyte und dritte; von es zu f hingegen, oder von der dritten zur vierten Stufe, erhalten wir einen ganzen Ton. Dieß iſt der weſentlichſte Unterſchied im erſten Tetrachorde der harten und weichen Tonleiter, den ein Sänger leicht faſſen und behalten wird.

§. 8.

Das zweyte Tetrachord iſt einigen Schwierigkeiten unterworfen. Nach der gemeinen Lehrart darf man daſſelbe nur ſo, wie es in der harten Tonleiter iſt, dem obigen beyfügen, ſo iſt die **aufſteigende** weiche Tonleiter fertig: z. E.



Abſteigend aber muß man den ſechſten und ſiebenden Ton durch Vorſetzung eines b um einen halben Ton erniedrigen. In allen muſikaliſchen Lehrbüchern findet man daher die Regel: „Die weiche Tonleiter ſteigt durch die große Sexte und große Septime **aufwärts**, „durch die kleine Sext und kleine Septime aber **abwärts**; z. E.



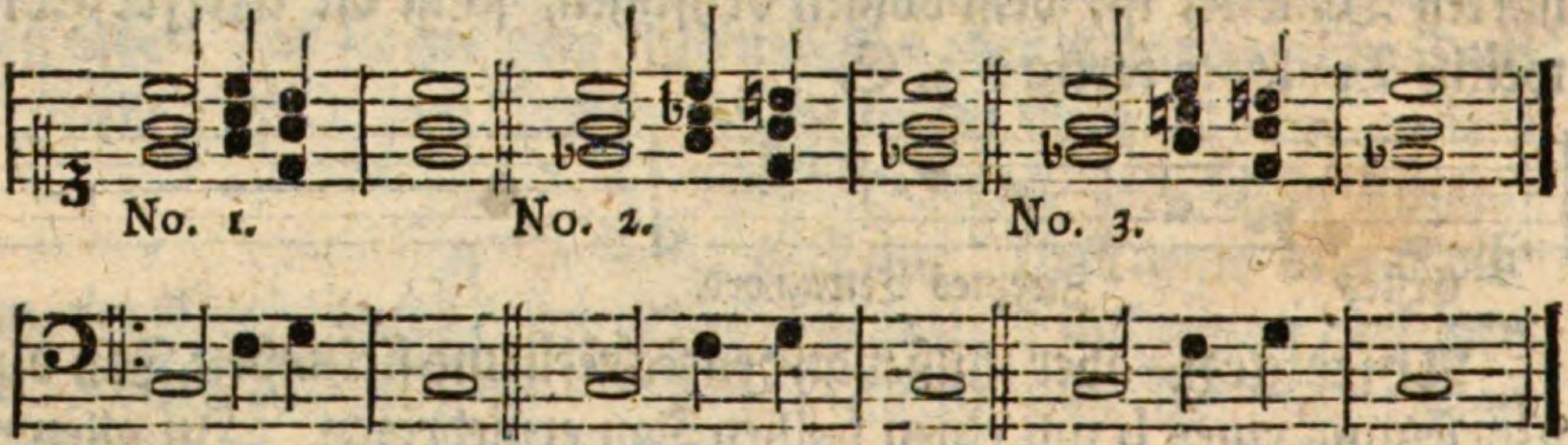
Wenn man mir erlaubt, hier einer andern Meynung zu folgen, ſo ſage ich lieber: „Die weiche Tonleiter ſteigt durch die kleine Sexte „und große Septime **auf** und **ab**. Blos der Beqvemlichkeit we„gen, und beſonders in geſchwinden Läufen, iſt es erlaubt, aufſtei„gend die große Sexte, und abſteigend die kleine Septime zu gebrau„chen.„ Das Intervall der übermäßigen *) Secunde, das ſich zwiſchen

*) Eben dieß Intervall der übermäßigen Secunde war Schuld, daß die Alten die Tonleiter zweifach machten. Sie fanden es ſchwer zu ſingen, und warfen es daher weg; lie-

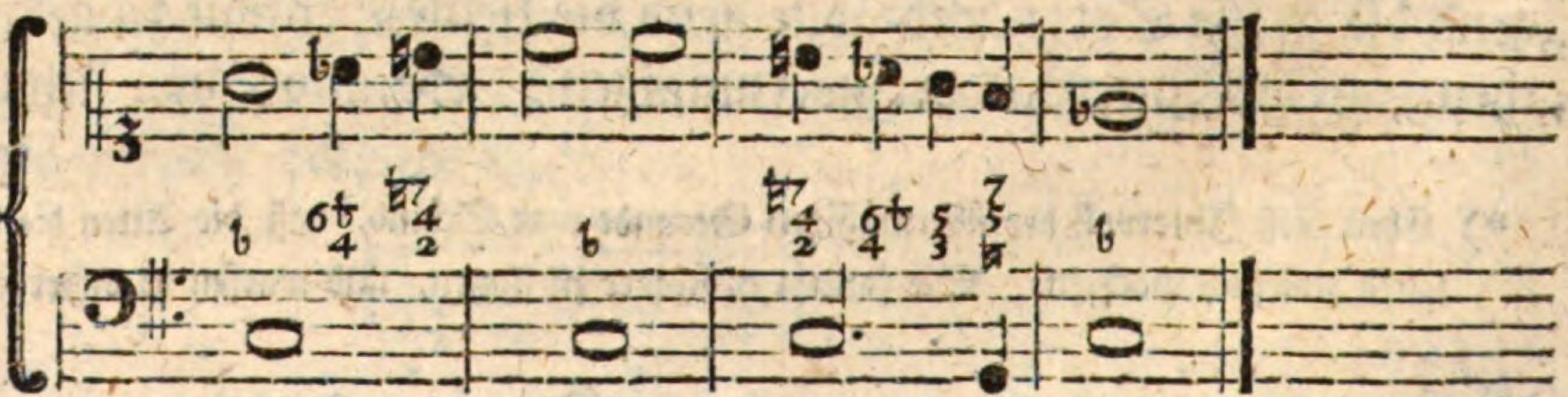
ſchen der kleinen Sexte und große Septime findet, iſt allerdings nicht ſo gar leicht, und in geſchwinder Bewegung kaum von einem Sän-

ger

lieber hätten ſie es behalten, und fleißig üben ſollen. Sie glaubten, daß es in einer diatoniſchen Leiter nicht Statt haben könne: gleich als ob es ein größer Uebel wäre, eine übermäßige Secunde in der Tonleiter, als eine ſolche zu haben, die in zwey Intervallen anders ab- als aufſteigt, d. i. groß und klein zugleich iſt. Und wenn die Dreyklänge der nächſtverwandten Intervalle eines Grundtons, der Qvarte und Qvinte nämlich, mit dem Dreyklange des Grundtons ſelbſt vereinigt, alle Töne geben, die zur harten Tonleiter gehören, wie z. E. No. 1. zu c dur:

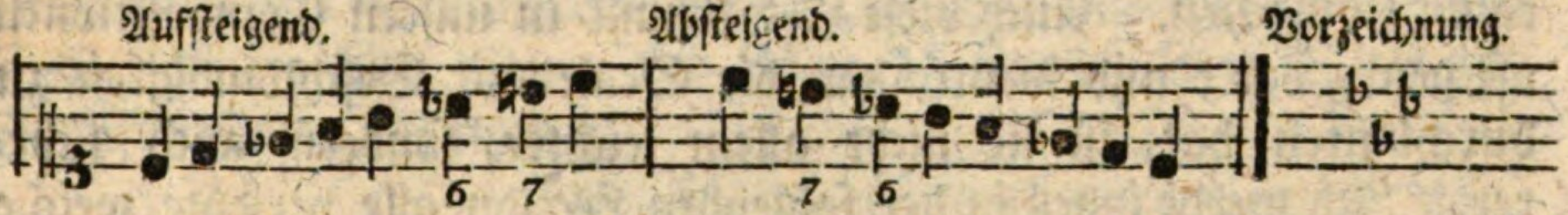


ſo iſt es klar, daß man auf gleiche Weiſe alle Töne darinne finden müſſe, die zu einer weichen Tonleiter gehören. Man überſetze nun vorſtehendes erſtes Exempel, wie bey No. 2. in die weiche Tonart, und vergleiche es mit No. 3. ohne vor einem unharmoniſchen Qveerſtande zu erſchrecken, der ſchon längſt ſehr harmoniſch geworden iſt, und ſich ſowohl in No. 3. als in No. 2. findet: ſo wird man die Nothwendigkeit der kleinen Terz zur Qvarte f, und folglich der kleinen Sexte zur Tonleiter, ſo gewiß fühlen, als die Nothwendigkeit der großen Terz zur Qvinte g, oder, welches einerley iſt, der großen Septime zum Grundtone. Unſere weiche Tonleiter läßt ſich aus obigem Beyſpiele nicht allein rechtfertigen, ſondern ihre auf- und abſteigende Fortſchreitung iſt ſogar darinne enthalten. Man darf nur anſtatt der Grundaccorde die von ihnen abſtammenden umgekehrten Accorde gebrauchen, und ſie über einen liegenden Baßton, nach Art des Orgelpuncts aufſtellen. Z. E.



Die

ger rein anzugeben; in langſamen Sätzen hingegen, wo es heut zu Tage ſehr oft, beſonders abſteigend, vorkömmt, muß es ieder Sänger mit Sicherheit und ohne Mühe zu treffen wiſſen. Am beſten iſt es demnach, daß wir ihm ſeinen Platz in der weichen Tonleiter anweiſen, in welche es von Rechts wegen gehört, damit ein Sänger bey Zeiten Gelegenheit habe, ſich damit bekannt zu machen, und es zu üben. Die weiche Tonleiter von c wird demnach folgende ſeyn.



Ich habe zum Ueberfluße dem h ein ♮ vorgeſetzt, weil freylich in der Vorzeichnung des c moll das b auf der Linie, wo h ſteht, nicht wohl weggelaſſen werden kann, indem es das erſte b iſt, auf welches man ſtößt, wenn man aus der natürlichen Tonleiter in die mit b bezeichneten Tonleitern übergehen will, und folglich allemal vor dem zweyten und dritten vorher gehen muß. Die gewöhnliche Vorzeichnung von c moll, wie man ſie zu Anfange eines Stücks erblickt, beſteht aus drey ben. Wer die große Septime vorzeichnen wollte, müßte entweder das erſte b weglaſſen, oder ein ♮ an deſſen Stelle ſetzen. Man laſſe es aber immer beym Alten.

§. 9.

Obige weiche Tonleiter nun empfehle ich dem angehenden Sänger vorzüglich, aus eben dem Grunde, aus welchem ſie die Alten ver-

Die große Sexte und kleine Septime ſollten daher nicht als weſentliche Intervalle der weichen Tonleiter, ſondern blos als ſubſtituirte angeſehen werden, die bisweilen die Stelle der kleinen Sexte und großen Septime vertreten. Selbſt die Art der Vorzeichnung in den Molltonarten, ſo wie ſie bey den berühmteſten Componiſten gewöhnlich iſt, redet der kleinen Sexte das Wort. Wenn einige Muſikgelehrte auch die große Septime vorgezeichnet haben wollen, ſo könnte dagegen wohl erinnert werden, daß man alsdann nicht mehr bey einförmigen Zeichen bleiben könnte, ſondern bald ♭ und ✗, bald ✗ und ×, bald ♭ und ♮ neben einander ſetzen müßte.

warfen. Sie übten ſie nicht, weil ſie keinen Gebrauch davon machten; unſere Componiſten bedienen ſich ihrer, wir müſſen ſie alſo üben. Es iſt dieß nicht der einzige Artickel in der Muſik, den wir ſehr gut in unſern Nutzen zu verwenden gelernt haben, da ihn die Alten als unbrauchbar anſahen. Doch will ich damit nicht verbieten, ſich mit der im vorigen Paragraph zugleich angezeigten Art des Aufſteigens durch die große Sexte und Abſteigens durch die kleine Septime bekannt zu machen. Auch dieſe Art kömmt in unſern Compoſitionen oft genug vor; und wenn man die Scale mit Geſchwindigkeit zu durchlaufen hat, iſt ſie nicht allein leichter, ſondern auch ſicherer. Jch werde indeß in der folgenden Lection alle verſetzte weiche Tonleitern nach der im vorigen Paragraph einrichten, und es einem jeden überlaſſen, die zugelaſſene Abweichung im Auf- und Abſteigen ſelbſt dagegen zu halten.

§. 10.

Man vergleiche nun dieſe weiche Tonleiter mit der harten, um ſich den Unterſchied zwiſchen beyden recht bekannt zu machen. Nicht allein in der Terz, wovon ſchon vorher iſt geredet worden, ſondern auch in der Sexte findet ſich eine Verſchiedenheit, wodurch die Lage der halben Töne, ja ſo gar ihre Anzahl, verändert wird. Jn der harten Tonleiter lagen die halben Töne, deren **zwey** waren, zwiſchen der dritten und vierten, ſiebenden und achten Stufe; in der weichen Tonleiter hingegen haben wir deren **drey**, zwiſchen der 2ten und 3ten, 5ten und 6ten, 7den und 8ten Stufe. Die übermäßige Secunde, zwiſchen der 6ten und 7den Stufe, iſt in der harten Tonleiter gar nicht da geweſen; das muß ſie aber nicht hindern, ihren Platz, der ihr in der weichen Tonleiter zukömmt, zu behaupten. Man merke ſich nun dieſe weſentliche Unterſcheidungszeichen, weil ſie in künftiger Lection zur Richtſchnur dienen müſſen, die verſetzten Tonleitern zu bilden und zu beurtheilen.

§. 11.

Doch die obige Moll-Tonleiter iſt ſelbſt ſchon eine verſetzte, weil nach der in voriger Lection §. 4. gegebenen Beſchreibung die natür-

lichen

lichen Tonleitern, wie z. E. C dur, keine Verſetzungszeichen zulaſſen. Die wahre **natürliche weiche Haupt**= oder **Stammleiter** iſt die von A, weil ſie ſich größtentheils *) eben derſelben unverſetzten natürlichen Töne bedient, aus denen die harte Tonleiter von C beſtehet. Man ſagt daher, daß beyde Tonleitern mit einander **verwandt** ſind. Es iſt aber keine Verwandſchaft in auf= oder abſteigender Linie, zu welcher blos die Qvinte und Qvarte eines ieden Grundtons das nächſte Recht haben; ſondern eine Seitenverwandſchaft, wie zwiſchen Mann und Frau, da jene hingegen Vater und Sohn vorſtellen **) können.

§. 12.

Ueber die Verwandſchaft der Tonleitern wird in folgender Lection mehr vorkommen. Wenn aber hier nicht die eigentliche weiche Stammleiter von a, ſondern die verſetzte von c zuerſt vorgelegt wird, ſo iſt es wegen der natürlichen Lage ihrer Töne, da die in der A-Leiter entweder zu tief oder zu hoch für den Sänger ſeyn möchten, geſchehen. Wenn der Anfänger die Eigenſchaften der weichen Tonleitern nur einſehen lernt, ſo iſt es einerley, ob er es dem c, dem e, oder dem a zu danken hat.

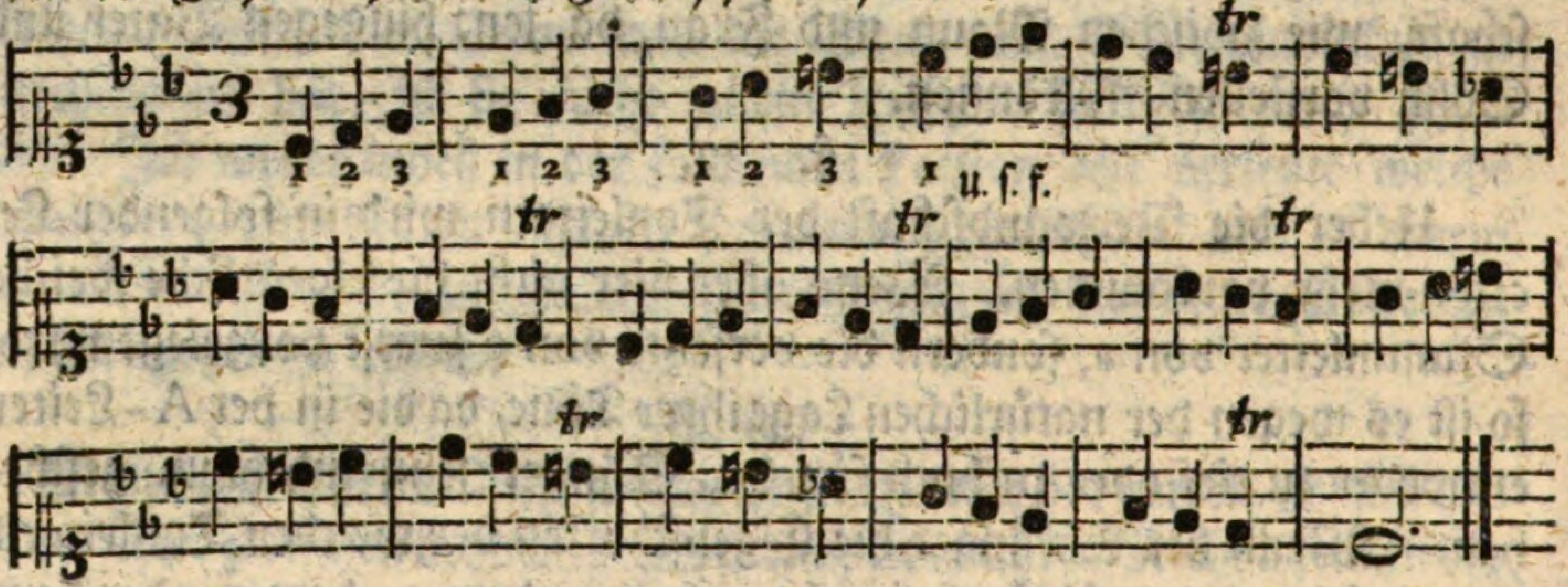
§. 13.

Da wir in der Lehre vom Tacte hören werden, daß alle unſere verſchiedene Tactarten ſich auf die zwo Gattungen der **zwey**= und **drey**=

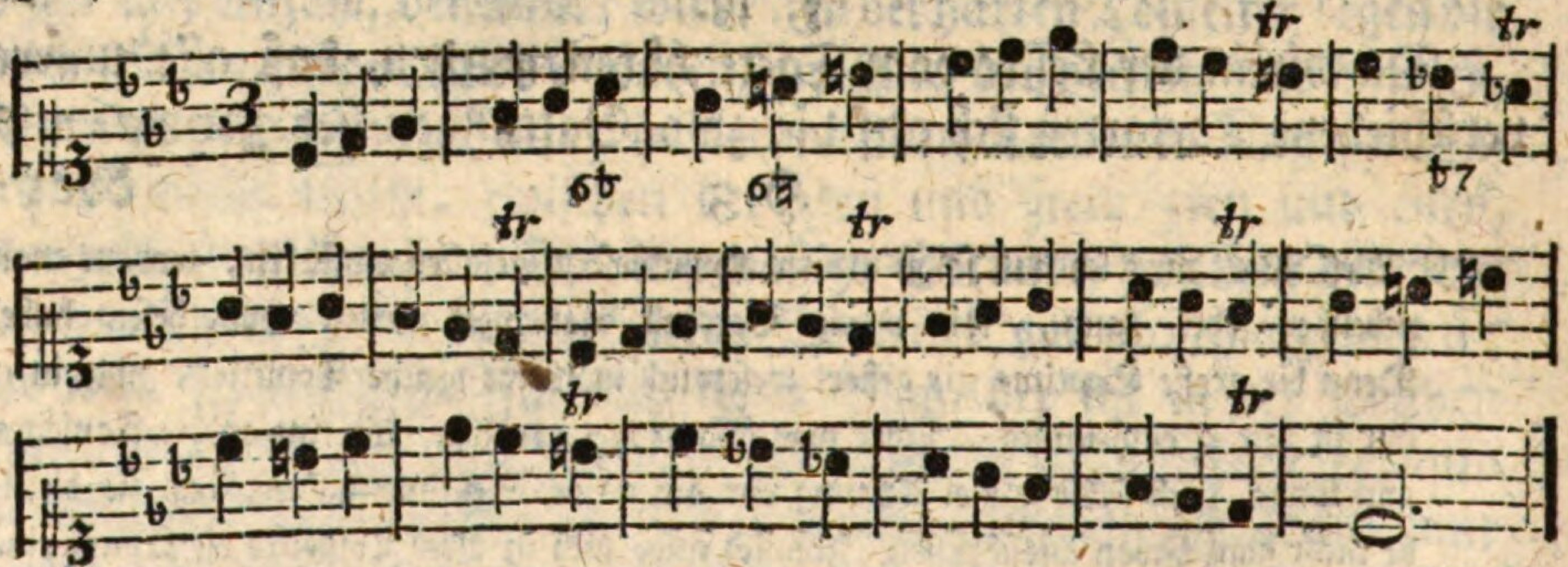
*) Dieß Wort muß ich nun ſchon meiner Hypotheſe zu gefallen einflicken; woraus man nebenbey ſehen kann, wie wenig Vortheil man von neuen Hypotheſen habe. Denn die große Septime gis gehört weſentlich in meine weiche Tonleiter, und in c dur iſt nur g einheimiſch. Aber was ſchadet das, da jene, die eine andere Tonleiter annehmen, doch ſelbſt ſo viel Achtung vor die große Septime haben, daß ſie dieſelbe nicht ganz davon ausſchließen. Freylich muß auch in ihrer Tonleiter die Qvinte eine große Terz haben, ſonſt könnten ſie keinen richtigen Schluß in den Hauptton machen.

**) So eben werde ich gewahr, daß ich hier einem ſinnreichern Kopfe, als ich bin, ein weitläuftiges Feld zu witzigen Anſpielungen und Vergleichungen geöfnet habe, wovon man ein ſeltſames Beyſpiel in Mattheſons zweytem Theile des Orcheſtre S. 256. ſehen kann.

dreytheiligen zurück führen laſſen, ſo will ich, um den Scholaren bey Zeiten darauf aufmerkſam zu machen, das nunmehrige Uebungsexempel der weichen Tonleiter dreytheilig entwerffen. Von der zweytheiligen Tactart war das Uebungsexempel in voriger Lection. Man gebe nun auf den Unterſchied Achtung, der ſich in beyden leicht fühlen läßt; und um ihn richtiger zu bemerken, ſchlage man auch hier den Tact mit der Hand dazu, und ſpreche unter den Noten die Zahlen *) **eins, zwey, drey** aus.



Nun eben dieſes Exempel, mit einiger Veränderung, einmal mit der großen Sexte aufſteigend, und mit der kleinen Septime abſteigend:



Wenn

*) Es verſteht ſich, daß dabey das Benennen der Töne, wenn der Schüler darinne noch nicht feſt iſt, nicht unterlaſſen werden muß. Eins mit dem andern abwechſelnd verbunden, iſt das, was ich meyne.

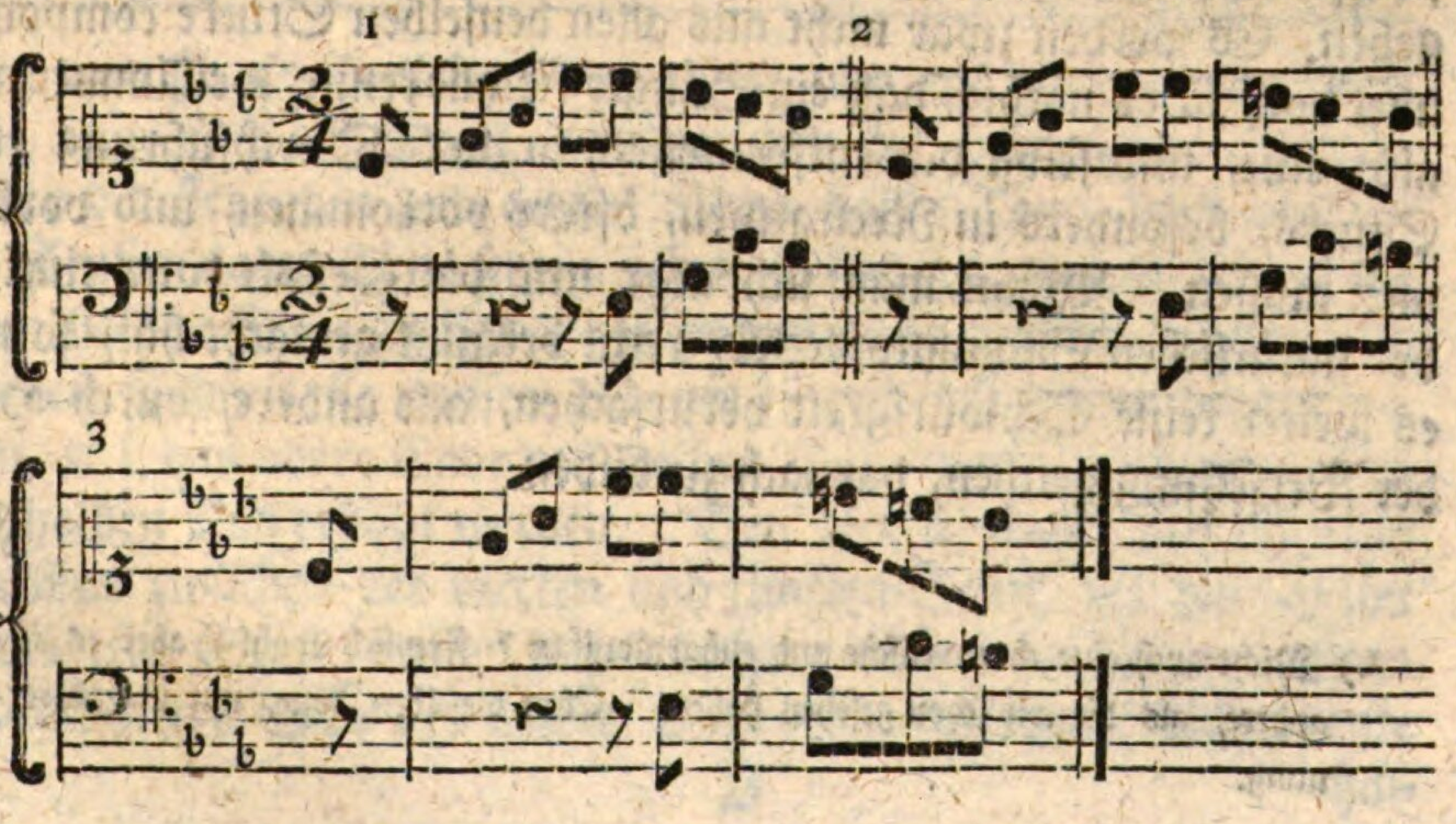
Wenn dieſe Tonleiter nur bis in die Sexte ſteigt, wie hier im zweyten Tacte, ſo muß es allzeit die kleine ſeyn, und die große kann nie ihre Stelle vertreten. Dagegen giebt es wiederum Fälle, wo abſteigend die kleine Septime*) nicht gebraucht werden darf. Regeln, deren wir bey unſerer Tonleiter entbehren können. Doch ganz ohne Schwierigkeiten geht es dabey auch nicht ab.

§. 14.

Ich könnte nun noch ſagen, wie es im obigen Exempel um Theſin und Arſin, um die langen und kurzen Noten, ſtehe; wie nämlich die erſte allemal lang, die dritte allemal kurz ſey, die zweyte aber bald mit der erſten bald mit der dritten verbunden werde, und mit ihnen gleiches Schickſal habe; ich werde aber in künftigen Lectionen noch oft davon reden müſſen, und verſpare es alſo bis dahin. Genug voritzt, wenn man nur die Namen behält, und ſich im Tactgeben darnach zu richten weiß, daß man die zweyte Note entweder durch ein mäßiges Aufheben der Hand, oder durch einen gelinden Niederſchlag andeutet.

Vier=

*) Man ſehe folgendes dreyfache Beyſpiel an: das zweyte iſt ſicher das Beſte; das dritte hat ein Privilegium; das erſte taugt auf alle Fälle nichts.



Vierte Lection.

Jeder Ton kann ſeine eigene harte oder weiche Tonleiter haben §. 1. Wie man dazu gelangt §. 2. Notenreihen, die keine Tonleitern ſind §. 3. Art der Vorzeichnung §. 4. Verwandſchaft der harten Tonarten unter ſich §. 5. Qvintenzirkel von c §. 6. Verwandſchaft der weichen Tonarten, und Qvintenzirkel von a §. 7. Verwandſchaft der harten Tonarten mit den weichen, und umgekehrt §. 8. Die 12 harten Tonleitern, nach den Graden ihrer Verwandſchaft mit c, in Noten vorgeſtellt §. 9. Von characteriſtiſchen Noten, und dem Semitonio modi. §. 10. Uebungsexempel über die vorgetragenen Lehren §. 11. Anmerkungen über das Athemholen §. 11. ſeq.

§. 1.

Jeder von den in voriger Lection aufgeſtellten natürlichen und verſetzten Tönen kann ſeine eigene harte oder weiche diatoniſche Tonleiter *) haben, welche in Anſehung der Größe der Intervalle, und folglich der **Lage der halben Töne,** den beyden Tonleitern von c vollkommen gleich ſeyn müſſen. Da nun aber unter allen ein und zwanzig Tönen der enharmoniſchen Tonleiter nur zwölf wirkliche, und auf alle Weiſe von einander unterſchiedene, Töne zu finden ſind, ſo ſind auch nicht mehr als zwölf Tonleitern brauchbar oder nöthig; welche, da ſie entweder hart oder weich ſeyn können, doppelt ſo viel, nemlich **vier und zwanzig,** Tonleitern oder Tonarten geben. Es werden zwar nicht aus allen denſelben Stücke componirt; aber doch iſt es nöthig, daß ein Sänger ſie alle kenne, weil immer mehr als eine, und ſelbſt die entfernteſten, in der Durchführung eines Stücks, beſonders in Recitativen, öfters vorkommen, und vorkommen müſſen. Wenn man ſich aber nur die Geſtalt einer einzigen, der natürlichen Stammtonleiter, recht bekannt gemacht hat, ſo muß es weiter keine Schwürigkeit verurſachen, alle andere, durch Hülfe der Verſetzungszeichen, darnach zu bilden.

§. 2.

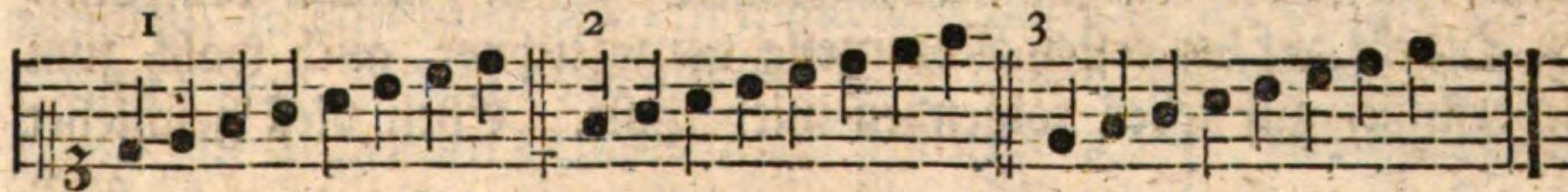
*) Nicht auch eine chromatiſche und enharmoniſche? Freylich wohl; aber es iſt keine andere, als die wir ſchon geſehen haben. Eben dieſelben Töne, nur in anderer Ordnung.

§. 2.

Aber auch hier muß ein Sänger ſelbſt Hand anlegen, und die Tonleitern nicht auswendig, ſondern ſelbſt entwerfen lernen; wenigſtens muß er ſie auf keine andere Weiſe, als durch dieſe Uebung, ins Gedächtniß zu bringen ſuchen. Er nehme daher einen Ton der natürlichen Tonleiter nach dem andern zum erſten oder Grundtone an; ſetze die auf dieſen folgende Töne nach der Reihe hinzu, bis die Octave voll iſt; vergleiche ſodann dieſe Reihe von Tönen mit der natürlichen Tonleiter, und wenn er findet, daß die Lage der halben Töne in jener anders iſt als in dieſer, ſo nehme er die Verſetzungszeichen zu Hülfe, und erniedrige oder erhöhe damit einen oder mehrere Töne um einen halben, bis die neue Tonleiter der von c vollkommen ähnlich iſt; und dieſe Uebung nehme er nicht allein mit den harten, ſondern auch mit den weichen vor. Ich will die Sache durch ein Beyſpiel erläutern, und hernach die Tonleitern, wie ſie der Verwandſchaft nach auf einander folgen, herſetzen.

§. 3.

Man ſehe folgende drey Reihen von Tönen an:



Wenn man ſie als Tonleitern betrachtet, und mit der von c dur vergleicht, oder nach der Regel, daß zwiſchen der dritten und vierten, zwiſchen der ſiebenden und achten Stufe halbe Töne, ſonſt aber in allen Stufen ganze Töne ſeyn müſſen, ſo findet man bey No. 1. die beyden halben Töne zwiſchen der zweyten und dritten, ſechſten und ſiebenden Stufe; ſie müſſen alſo um eine Stufe weiter hinauf gebracht, d. i. das obere Ende des halben Tons muß durch ein x um einen halben Ton erhöht werden. Bey No. 2. findet ſich der erſte halbe Ton zwiſchen der vierten und fünften Stufe, wir müſſen ihn alſo um eine Stufe weiter herab haben: dieß erhalten wir, wenn wir dem untern Ende des halben Tons ein b vorſetzen. Der zweyte

halbe Ton zwiſchen der ſiebenden und achten Stufe iſt da. Bey No. 3. giebt es am meiſten zu thun. Wir finden ſogleich zwiſchen der erſten und andern Stufe einen halben Ton, wo ein ganzer ſeyn ſoll; alſo müſſen wir das obere Ende davon um einen halben hinauf ſchieben. Nun aber haben wir den halben Ton zwiſchen der zweyten und dritten Stufe, es muß daher auch dieſe noch um einen halben Ton hinauf gebracht werden. Eben ſo ſieht es auch mit dem zweyten Tetrachorde von h zu e, bey No. 3. aus: es iſt daher ein gleiches Verfahren damit nothwendig. Obige *) Tonreihen werden nun als Tonleitern folgende Geſtalt bekommen:

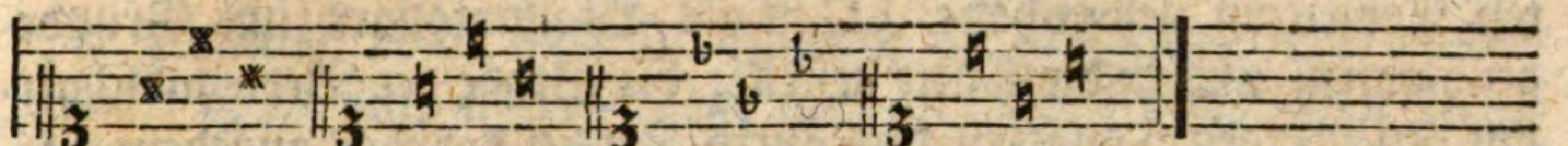
1 2 3

§. 4.

Die x und b, die zu einer Tonleiter gehören, und daher **weſentliche Verſetzungszeichen** heißen, werden nicht immer ieder Note, die durch ſie erhöht oder erniedrigt werden muß, unmittelbar vorgeſetzt, ſondern zuſammengenommen, einem darnach componirten Stücke auf der erſten Notenzeile vorgezeichnet, auch wohl, zum Ueberfluße, auf ieder folgenden wiederholt. Eben dieß geſchiehet auch

*) Bey den Alten wurden dieſe Tonreihen als würkliche Tonleitern oder Tonarten gebraucht, wie denn viele Melodien unſerer evangeliſchen Kirchenlieder zu dieſen alten Tonarten gehören; worüber man Walthers Lexicon, in dem Artikel; Modus muſicus nachſehen kann. Sie wurden mit beſondern von griechiſchen Völkern entlehnten Namen belegt: So hieß unſere harte Tonleiter von c die ioniſche, die oben von No. 1. die doriſche, die von No. 2. die lydiſche, und die von No. 3. die phrygiſche Tonart. Conrad Matthäi hat im Jahre 1652. einen Tractat de modis muſicis drucken laſſen, den wohl niemand mehr lieſt. Unter den Namen der alten Tonarten leitet er die mixolydiſche von einem Volke her, das er allein kennt, von den Mixolydiern oder Miſolydiern. Μιξολύδιος iſt ſo viel als mixtus Lydius ſcil. modus, die vermiſchte lydiſche Tonart, und kömmt mit unſerm g dur, wenn anſtatt fis f genommen wird, überein.

auch mit dem ♮, wenn die vorgezeichneten ✕ oder b aufgehoben werden ſollen. Z. E.



Die andern Verſetzungszeichen, welche in dem Laufe des Stücks, vermöge der Ausweichung in andere Tonarten, nothwendig werden, nennt man **zufällige Verſetzungszeichen,** und nur dieſe müſſen vor ieder Note ſo lange wiederholt werden, als man ſich in der neuen Tonart aufhält.

§. 5.

Ueber die **Verwandſchafft** der Tonleitern oder Tonarten, (denn beydes gilt für einerley), muß ich mich etwas ausführlicher erklären, ehe ich die Tonleitern ſelbſt aufſtelle. Eines ieden Tones nächſte Verwandte ſind deſſen *) Ober- und Unterqvinte. Die Unterqvinte iſt nichts anderes, als die Qvarte **) aufwärts gezählt. Dieß ſind die Verwandte in **grader** auf- und abſteigender **Linie,** und zwar im erſten Grade. Wenn man die folgenden Grade auch zu wiſſen verlangt, ſo darf man nur den Hauptton zwiſchen die beyden erſten Grade ſtellen, und ſo dann auf der einen Seite, für die aufſteigende Linie, mit ſteigenden Qvinten, auf der andern aber, für die abſteigende Linie, mit fallenden Qvinten oder ſteigenden Qvarten ſo lange fortfahren, bis man die Zahl der zwölf Tonarten voll hat. Unter gleichzahligen Graden, auf beyden Seiten, haben die von der aufſteigenden Linie vor denen von der abſteigenden den Vorzug; daher

*) Worauf ſich dieſer Lehrſatz gründe, will ich hier nicht weitläuftig anführen, weil es für einen angehenden Sänger zu ſpeculativ ſcheinen möchte, und für ihn ſchon genug ſeyn kann, wenn er weiß, daß es ſo iſt.

**) Fallende Qvinten, deren ſo oft im Folgenden Erwähnung geſchieht, ſind demnach eben ſo viel als ſteigende Qvarten, und ſteigende Qvinten ſind mit fallenden Qvarten auch ein Ding; das beliebe man zu merken, weil man in den in Noten vorgeſtellten Qvintenzirkeln der Tonarten eins für das andere gebraucht finden wird.

iſt g dem c näher verwandt, als f. Folgendes Schema kann zur Erläuterung deſſen dienen, was ich von der Verwandſchaft der harten Tonleitern geſagt habe. C iſt als Stammtonart zum Grunde genommen, und in die Mitte geſtellt; die Grade der Verwandſchaft mit den übrigen Tonarten ſind durch Zahlen darüber angedeutet:

Fallende Qvinten.						Steigende Qvinten.					
5	4	3	2	1		1	2	3	4	5	6
des	as	es	b	f	C	g	d	a	e	h	fis

Man kann auf dieſe Weiſe die Verwandſchaft einer ieden harten Tonart mit den übrigen von gleicher Gattung erfahren, wenn man den Grundton derſelben in die Mitte ſtellt. Selbſt in dem obigen Schemate kann man ieden Ton als den mittelſten anſehen, und von ihm an eben ſo die Grade zählen, wie ſie hier von c an gezählt werden; nur muß man von der Seite, wo man der Qvinten zu viel hat, ſo viele wegnehmen, als auf der andern Seite fehlen, und ſie hier zuſetzen, damit man eine gleichere Zahl der Grade auf beyden Seiten behält.

§. 6.

Geht man von c aus in aufſteigenden Qvinten fort, ſo iſt die zwölfte Qvinte wieder c, doch unter der Geſtalt von his. Da man nun dadurch auf Tonarten geriethe, die man, vermöge der gleichſchwebenden Temperatur, mit andern leichtern vereinigt hat, und die auch weniger Weitläuftigkeit im Schreiben erfodern, ſo nimmt man mit der ſiebenden Qvinte, welche cis ſeyn ſollte, eine **enharmoniſche Verwechslung** vor, und verwandelt dieſes cis, mit ſeinen ſieben ✗en in des mit fünf ♭en. Von dieſem des aus, kömmt man nun grade wieder auf c ſelbſt zurück, wie man aus folgender Vorſtellung ſehen wird. Man nennt dieß einen **Qvintenzirkel.**

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
C	g	d	a	e	h	fis	cis	gis	dis	ais	eis	his
							des	as	es	b	f	c

§. 7.

Nach den beyden harten Tonarten, die einer dritten im erſten Grade verwandt ſind, geht die Verwandſchaft auf die Seitenlinie und

und in die weichen Tonarten über. Die nächſtverwandte von dieſen iſt die Sexte, oder die kleine Unterterz einer harten Tonleiter. Die Tonleiter von a moll iſt demnach die nächſtverwandte weiche Tonart von c dur, und ebenfalls noch im erſten Grade; von vielen Muſikgelehrten wird ſie ſogar für näher gehalten, als die Tonart der Qvarte. Die Sache iſt von keinen Folgen, und alſo keines Streits werth. Ehe wir dieſe Verwandſchaft weiter unterſuchen, müſſen wir vorher die **zwölf Molltonarten**, wie ſie auf einander folgen, kennen lernen. Ich will ſie ſogleich durch ein ähnliches Schema vor Augen ſtellen; und man wird aus dem vorigen ſich darein zu finden gelernt haben.

Fallende Qvinten.							Steigende Qvinten.				
6	5	4	3	2	1		1	2	3	4	5
es	b	f	c	g	d	A	e	h	fis	cis	gis

Will man die weichen Tonarten auch in einem **Zirkel** ſehen, der uns zuletzt auf a zurück führt, ſo betrachte man ſie in folgenden ſteigenden Qvinten. Mit dis und es geſchieht abermals eine enharmoniſche Verwechslung, oder ein Uebergang aus den ✕en in die ♭e.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
A	e	h	fis	cis	gis	dis					
					as	es	b	f	c	g	d	a

Aus eben dem Grunde, daß man es beqvemer haben kann, bricht man bey dis mit den Kreuzen ab, und geht zu den Been über. Denn wer wollte wohl in ais, eis, his, u. ſ. w. componiren, da es mit b, f, und c, eben das, und weit leichter in der Ausübung iſt.

§. 8.

Aber die Sexte iſt gleichſam mit ihrer Aufnahme in die Verwandſchaft der harten Tonleitern noch nicht zufrieden, ſondern ſie zieht auch noch ihre beyden nächſtverwandten weichen Tonarten mit hinüber; dieſe aber erhalten nur den zweyten Grad, werden aber doch ſelbſt denen von der auf- und abſteigenden Linie mit ihnen in

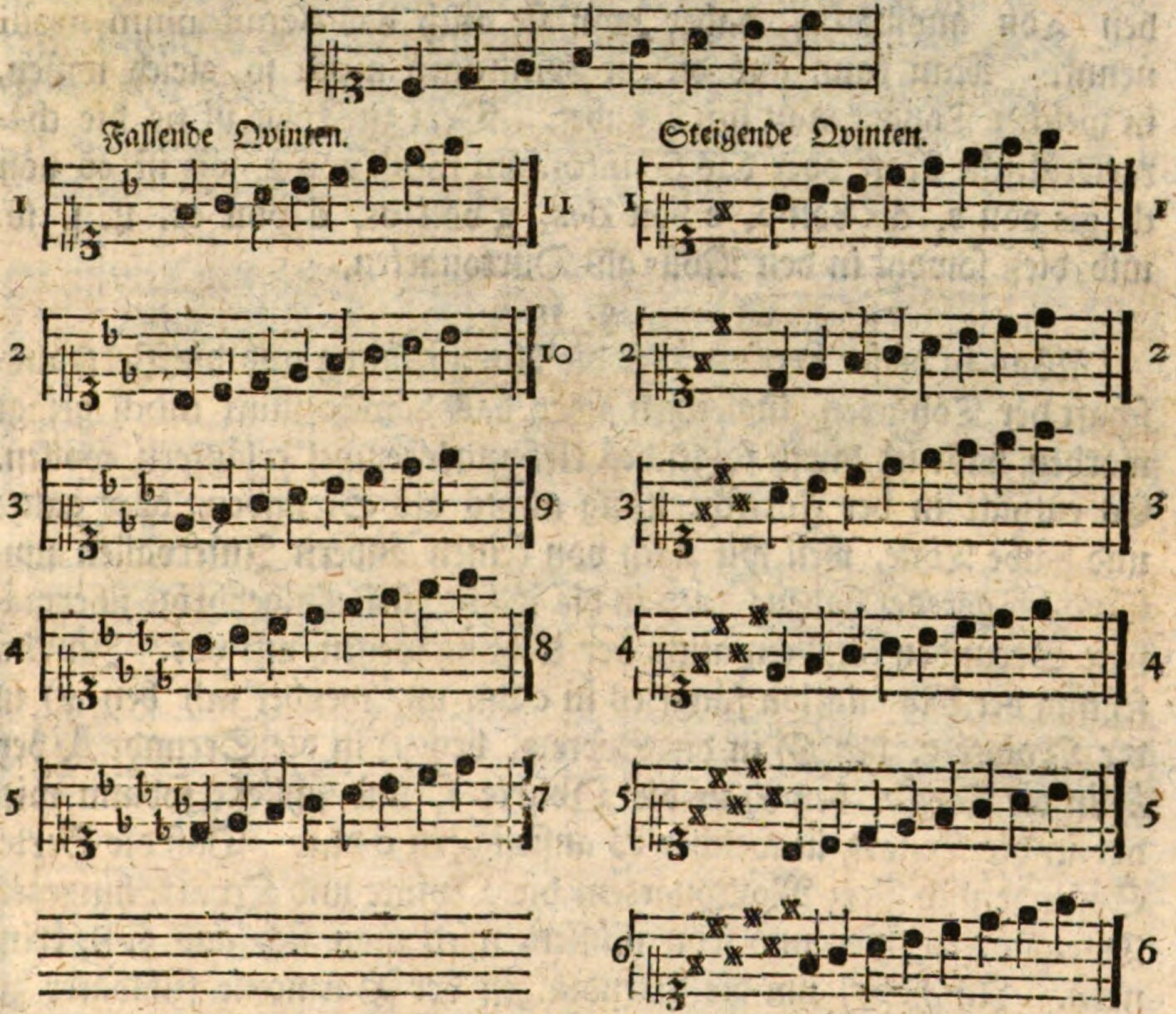
gleichem Grade ſtehenden Tonarten vorgezogen. Sie erlaubt dagegen, wenn ſie die Haupttonart vorſtellt, der ihr nächſtverwandten Durtonart gleiches Recht, zieht auch ſogar dieſe ihren eigenen nähern Verwandten vor. Denn die erſte und natürlichſte Ausweichung einer Molltonart geſchieht immer in die Durtonart ihrer kleinen Terz. z. E. a moll in c dur, e moll in g dur, d moll in f dur, u. ſ. f. Jedes muſikaliſche Stück kann nun in dieſe verwandten Tonarten ausweichen; doch muß es ſich in eben der Tonart endigen, in welcher es angefangen hat. In den muſikaliſchen Lehrbüchern finden wir daher die Regel: Jede harte Tonart weicht in die Secunde, Terz, Qvarte, Qvinte und Sexte iede weiche Tonart aber in die Terz, Qvarte, Qvinte, Sexte; und Septime aus. Es iſt ihnen damit nicht verboten andere und entferntere Tonarten, im Vorbeygehen, zu berühren; nur ſich darinne aufhalten und Schlüſſe machen dürfen ſie nicht. Wenn nun ein Sänger auch Verſtand und Einſicht von dem was er ſingt haben ſoll, ſo ſieht man wohl ein, wie nöthig ihm die Kenntniß der Tonleitern oder Tonarten ſey, und wie er ſich bey iedem abzuſingenden Stücke wenigſtens auf fünf Tonleitern gefaßt machen müſſe.

§. 9.

Ich will nun die **zwölf harten Tonleitern** nach der oben §. 5. vorgeſtellten Verwandſchaft mit C herſetzen, die weichen Tonleitern aber noch bis zur künftigen Lection verſparen. Die Verſetzungszeichen ſtehen voran, und wenn der Schüler nicht weiß warum, ſo hat er das Vorige nicht verſtanden. Cis mit ſeinen ſieben ✕en habe ich weggelaſſen, weil das beqvemere des mit fünf ♭en ſeine Stelle vertritt. Von g bis an dieſes cis oder des nimmt die Zahl der ✕e immer zu, und wenn man von des bis f in ſteigenden Qvinten fortgeht, die Zahl der ♭e immer ab. Dieſer Rang unter den Tonarten beſtimmt auch die unter den ✕en und ♭en zu beobachtende Ordnung, wenn mehr als eins von ihnen vorgezeichnet werden ſoll; oder, mit andern Worten, ſie folgen eben ſo Qvintenweiſe auf einander

ander, wie die Tonarten ſelbſt: erſt fis, dann cis, gis, dis, ais, eis, his; erſt b, dann es, as, des, ges, ces.

Tabelle
der Verwandſchaft und Qvintenfolge der harten Tonarten.



Den Qvintenzirkel, wodurch man von c wieder nach c zurück kömmt, habe ich durch die innern Zahlen bemerkt; die äußern an beyden Seiten bezeichnen die Grade der Verwandſchaft, und ihre Zahl kömmt mit der Anzahl der vorgezeichneten ✕e und ♭e überein.

§. 10.

Alle dieſe Tonarten haben ein unterſcheidendes Kennzeichen unter ſich gemein; eine gewiſſe **characteriſtiſche Note**, die auf ei-

ner

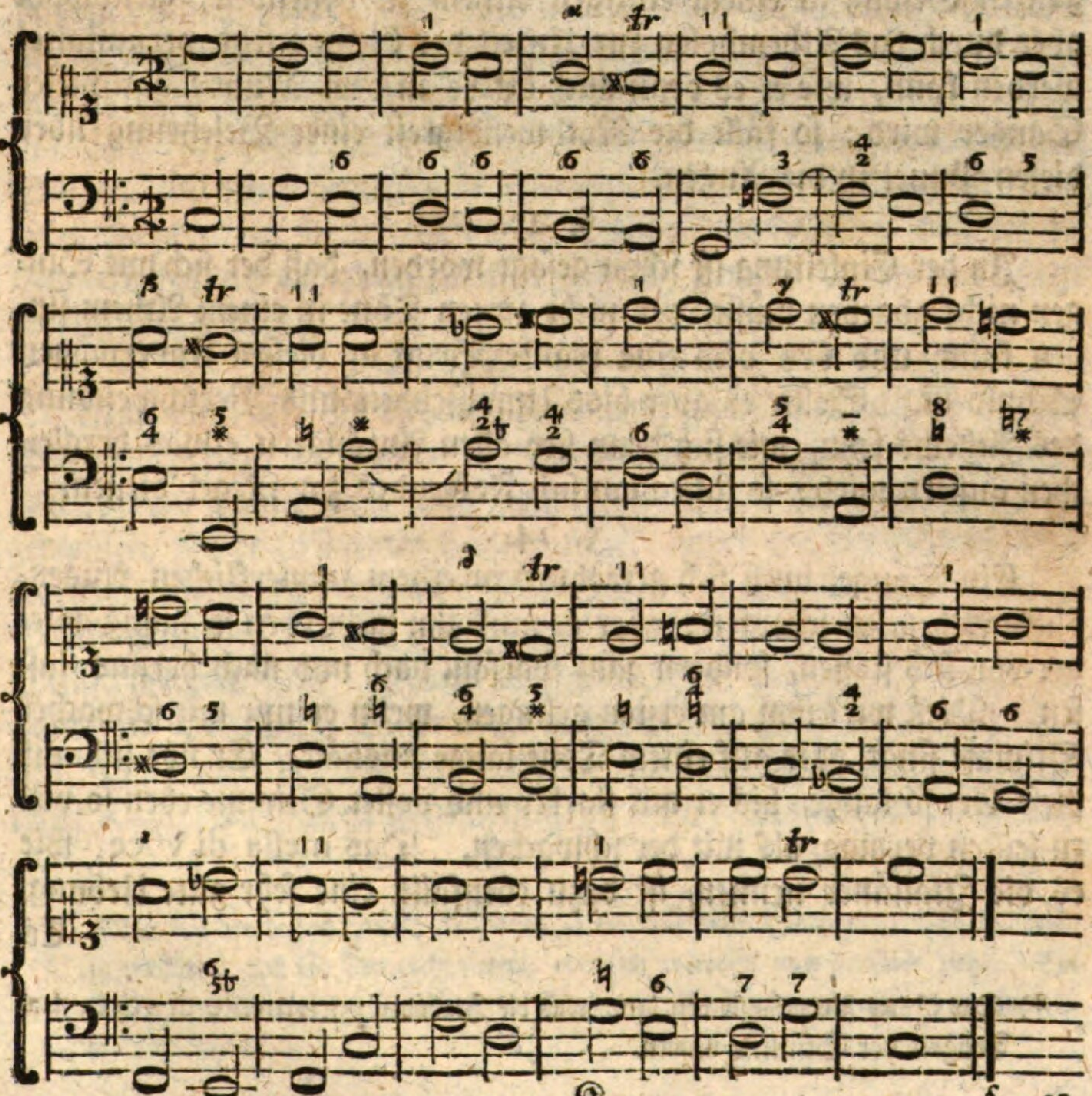
ner Seite, in aufſteigender Linie, durch ein x mehr, und auf der andern, in der abſteigenden Linie, durch ein b weniger*) hervorgebracht wird. Dieſes hinzugeſetzte x, dieſes weggelaſſene b, trift immer auf die Septime der Tonart, welche ſodann mit der Octave einen halben Ton ausmacht, daher man ſie auch das Semitonium modi nennt. Man kann aus dieſem Semitonio modi ſo gleich wiſſen, in welcher Tonart man ſich befindet. Dem zu Folge iſt fis die characteriſtiſche Note oder das Semitonium modi von g, cis iſt es von d, gis von a, dis von e, c von des, g von as, d von es, u. ſ. w. und dieß ſowohl in den Moll- als Durtonarten.

§. 11.

Was in dieſer Lection über die Ausweichung und die Verwandſchaft der Tonarten, ingleichen über das Semitonium modi geſagt worden, habe ich durch folgendes Uebungsexempel erläutern wollen. Es enthält in der Fortſchreitung nichts als Secunden, oder ganze und halbe Töne, weil wir noch von keinen andern Intervallen umſtändlich geredet haben; drey in die Molltonleitern gehörige übermäßige Secunden kommen auch, der Uebung wegen, mit vor. In Anſehung der Modulation fängt es in c dur an, wendet ſich bey α) in die Qvinte g, bey β) in die Sexte a, bey γ) in die Secunde d, bey δ) in die Terz e, bey ε) in die Qvarte f, und ſchließt ſodann wieder in die Tonart, in welcher es anfieng, in c dur. Daß die Sexte, Secunde und Terz Molltonarten, die Qvinte und Qvarte hingegen Durtonarten ſind, und ſeyn müſſen, wird man ſich aus §. 8. erinnern. Ich habe, um die Wendungen der Harmonie fühlbarer zu machen, dieß Exempel mit einem bezifferten Baſſe unterſtützt, welcher auf einem Poſitive, Clavizimbel, oder allenfalls auch nur auf einem

*) Man muß dieß von der abſteigenden Linie aufwärts verſtehen, ſo wie die Tonleitern in dem fortgeſetzten Qvintenzirkel auf einander folgen. Wollte man ſie abwärts nehmen, ſo müßte es heiſſen: durch ein b mehr, und dieß b trift auf die Qvarte der Tonart. Es machen daher einige Tonlehrer dieſe Qvarte zur characteriſtiſchen Note der Tonarten, die mit b bezeichnet werden.

einem Violoncelle oder einer Violine mitgeſpielt werden kann. Die Semitonia modorum kommen alle in der Oberſtimme vor. Man ſinge nun dieß Exempel bald mit den Buchſtaben, bald mit dem auf das Tactgewicht ſich beziehenden **eins, zwey**; und um ſich mit mehrern Tonarten bekannt zu machen, überſetze man es auf einem Papiere, oder auf einer Tafel, noch in drey bis vier andere von ihnen. In den mit ✕en bezeichneten Tonarten verwandeln ſich die ♭e in ♮, in denen mit ♭ bezeichneten aber die ✕e in ♮, und die ♮ in ♭e.



§. 12.

Die über einigen Noten ſtehende einfache und doppelte Striche bemerken die Stellen, wo der Sänger am beqvemſten, und ohne dem Zuſammenhange des Geſanges Schaden zu thun, **Athem holen** kann. Die gute Singart erfodert, daß ein Ton ſo genau und ſo ſanft an den andern anſchließe, daß nicht der geringſte Abſatz zwiſchen ihnen zu bemerken ſey, und alle nur ein einziger langgedehnter Hauch zu ſeyn ſcheinen *). Da es nun aber nicht möglich iſt, einen ganzen Geſang in einem einzigen Athem zu vollenden, gleichwohl aber durch das Athemholen zur Unzeit der Geſang ſehr verunſtaltet werden kann, wie er es denn auch öfters in dem Munde gar vieler Sänger wird: ſo fällt die Nothwendigkeit einer Belehrung über dieſen Punct in die Augen.

§. 13.

In der Einleitung iſt ſchon geſagt worden, daß der ſich mit Singen nicht abgeben müſſe, der nicht zween Töne in einem Athem ſingen kann, und bey dem eine kranke Bruſt an dieſem Unvermögen Schuld iſt. Sollte es aber blos Unwiſſenheit und Verſchwendung des Athems ſeyn, wie ſich denn bey allen Anfängern etwas dergleichen äußern wird: ſo laſſe man ſich Folgendes zur Regel dienen.

§. 14.

Ein Sänger muß ſich gewöhnen in einem unmerklichen Augenblicke Athem zu ſchöpfen; aber er muß ihn nicht eben ſo haſtig wieder von ſich ſtoſſen, ſondern ganz ſparſam nach und nach heraus laſſen. Dieß wird ihm am erſten gelingen, wenn er nur mit ſchwacher Stimme ſingt, oder auf einem Tone lange aushält. Er übe ſich auf dieſe Art ſo lange, bis er mit ſtarker und voller Stimme eben ſo viel zu leiſten vermag, als mit der ſchwachen. Das meſſa di voce, wie es die Italiäner nennen, iſt dazu ebenfalls eine ſehr gute Uebung. Es

*) Das iſt das Vornehmſte von dem, was die Italiäner portamento di voce, das Tragen der Stimme nennen.

Es iſt dieß ein lang ausgehaltener Ton, der ganz ſchwach angefangen, nach und nach bis zur äußerſten Stärcke getrieben, und ſo auch wieder, nach und nach abnehmend, bis zu dem erſten Grade der Schwäche zurück geführt wird. Es gehört zwar zu den Auszierungen des Geſanges; aber es will eben ſo wohl, als das Trillo, bey Zeiten in Uebung *) gebracht ſeyn.

§. 15.

Nächſt dem muß ein Sänger auch nie die Bruſt allzu leer von Athem werden laſſen. Ich mag nie für allen Schaden ſtehen, wenn man ſich in dieſem Stücke Gewalt anthut. Es hieße ſeine Kräfte übertreiben, und dann iſt hier, ſo wie in allen Arten von Uebernehmungen, Nachtheil zu beſorgen. Ein den Kräften angemeſſenes Singen, mit einer gemäßigten und vorſichtigen Bemühung dieſelben zu vermehren, iſt ſo wenig der Geſundheit nachtheilig, daß ich es vielmehr für ein zuverläßiges Mittel halte, gewiſſe Arten von Engbrüſtigkeit zu heben.

§. 16.

Man muß alſo oft Athem holen, und, wenn man will, ſo oft als Gelegenheit dazu vorhanden iſt; wenigſtens laſſe man ſie nie unachtſam vorbey, damit man nicht genöthigt werde, den Geſang da zu zerreiſſen, wo er zuſammen hängen ſolte. Aber welches ſind die Gelegenheiten zum Athemholen? Daß es bey ieder kürzern oder längern Pauſe geſchehen könne, verſteht ſich von ſelbſt, weil ſie Zeichen des Stillſchweigens ſind. Wenn nun aber keine Pauſen da ſind, wie in obigem Exempel? Dann muß man auf die Einſchnitte oder kleinen Ruhepuncte der Melodie Achtung geben. Dieſe laſſen ſich durch keine Anzahl der Noten allgemein beſtimmen; das Gehör allein thut

*) Man hat bey dieſem meſſa di voce, ſo wie bey allen Haltungen auf einem Tone, zu verhüten, daß der Ton nicht zittere, oder ſich aufwärts oder abwärts ziehe. Ein Trillo, in welches einige übelberichtete Sänger alle Haltungen verwandeln, gehört hieher auch nicht.

darüber den Ausſpruch: Da wo eine muſikaliſche Propoſition aus iſt, ſie endige ſich nun durch einen Punct, d. i. durch einen vollkommnen Schluß, oder durch ein Colon oder Semicolon, d. i. durch einen unvollkommnen *) Schluß, da iſt ein Einſchnitt, und da kann der Sänger Athem holen. Solcher Einſchnitte ſind in obigem Exempel fünf, und man findet ſie mit zween Strichen bezeichnet.

§. 17.

Aber auch dieſe können, beſonders in langſamer Bewegung, zu lang ſeyn, um in einem Athem vorgetragen zu werden; Nun dann merke ſich der Sänger, daß einer ieden Note, die auf einen langen Tacttheil fällt, etwas von hinten abgebrochen, und unterdeß Athem geholt werden könne, wenn nicht Nebenumſtände, als z. E. ein Punct hinter dieſer Note **), eine durch einen Bogen angedeutete Bindung an die darauf folgende Note, oder eine anſchlagende Diſſonanz, die in der folgenden Note aufgelößt wird, ſolches verhindern; wiewohl hier das Athemholen nach der kurz angeſchlagenen gebundenen oder auflöſenden Note noch immer Statt findet. In obigem Exempel ſind dieſe langen Tactnoten mit einem einfachen Striche bemerkt, und die Einſchnitte die hier der Sänger macht, um Athem zu ſchöpfen, ſind mit den Commaten zu vergleichen, die der Leſer bisweilen eben ſo nöthig hat, als der Sänger. Ueber dieſen ſehr wichtigen Punct beym Singen ſollen hin und wieder noch einige ſpeciellere Anmerkungen gemacht werden.

*) Weiter unten, im §. 7. der 10ten Lection, werde ich mich ausführlicher darüber erklären.

**) Daß in dieſem Falle das Athemholen bisweilen erlaubt ſey, und wie es damit anzuſtellen, wird man bey Gelegenheit des Uebungsexempels der 8ten Lection erfahren.

Fünf=

Fünfte Lection.

Uebergang von den harten zu den weichen Tonleitern §. 1. Haupt= oder Stammleiter aller weichen Tonleitern §. 2. Alle andern müſſen dieſer ähnlich ſeyn §. 3. Die zwölf weichen Tonleitern, nach den Graden ihrer Verwandſchaft mit A, in Noten vorgeſtellt §. 4. Nothwendigkeit, die Noten auch nach ihrem Werthe kennen zu lernen §. 5. Verſchiedene Geſtalten der Noten, und Namen derſelben §. 6. Wie mehrere Noten von gleichem Werthe im Schreiben mit einander verbunden werden können §. 7. Vorläufige Erläuterung über den Werth und die Eintheilung der Noten, auch etwas vom Tactſchlagen §. 8. Werth und Eintheilung der Noten in einer Tabelle vorgeſtellt §. 9. Weitere Ausführung dieſer Materie §. 10. Wie eine in zwey gleiche Theile getrennte Note, vermitelſt eines Bogens, wieder verbunden werde §. 11. Beyläufige Anmerkung über die Wichtigkeit der Lehre vom Tacte §. 12. Erläuterungen über das folgende Uebungsexempel §. 13. 14. Noch etwas vom Zuſammenbinden zweyer Töne §. 15. ingleichen vom Athemholen §. 16.

§. 1.

Jeder Ton der natürlichen Tonleiter kann ſeine eigene harte oder weiche Tonleiter haben. So fieng ſich der erſte Paragraph in voriger Lection an, und man leſe ihn iezt noch einmal nach. Man erinnere ſich zugleich alles deſſen, was über die Verwandſchaft und den Zuſammenhang der Tonleitern, über die characteriſtiſche Note und das Semitonium modi iſt geſagt worden: denn alles was dort von den harten Tonleitern galt, das gilt auch hier von den weichen; und was von den weichen dort vorgekommen iſt, gehört eigentlich hieher, und blos der Zuſammenhang der Materie ſchien zu erfodern, daß es dort mit vorgetragen würde.

§. 2.

Ich lege nun die **Molltonleitern** nach ihrer Verwandſchaft unter einander vor, und nehme zur erſten oder **Stammleiter** die von A, weil ſie die nächſtverwandte von der harten Stammleiter C iſt, auch ſich zu ihren Stufen eben derſelben Töne bedient, wenn man davon nur die große Septime oder das Semitonium modi, nämlich gis, ausnimmt. Denn in folgender Reihe a h c d e f g a, fin=

den ſich alle Töne, aus denen die Tonleiter von c dur beſtand *), und wenn man ſie mit der in der dritten Lection vorgeſtellten Tonleiter von c moll vergleicht, ſo ſind ihre Stufen jenen völlig gleich, bis auf die ſiebende und achte, welche dort einen halben, hier aber einen ganzen Ton unter ſich betragen. Mit dem a können wir, um den benöthigten halben Ton hervor zu bringen, keine Erniedrigung vornehmen, weil wir dadurch die reine Octave zu dem erſten a verlöhren; wir müſſen daher das g durch ein x in gis verwandeln. Dieſes gis wird alsdann, als das Semitonium modi, das Unterſcheidungszeichen der A moll-Leiter von der C dur-Leiter, und die Aehnlichkeit zwiſchen den beyden Leitern A moll und C moll iſt nun vollkommen hergeſtellt. Die drey halben Töne finden ſich zwiſchen der zweyten und dritten, fünften und ſechſten, ſiebenden und achten Stufe, und die in Poſſeß geſetzte übermäßige Secunde hat ihre Stelle zwiſchen der ſechſten und ſiebenden Stufe.

§. 3.

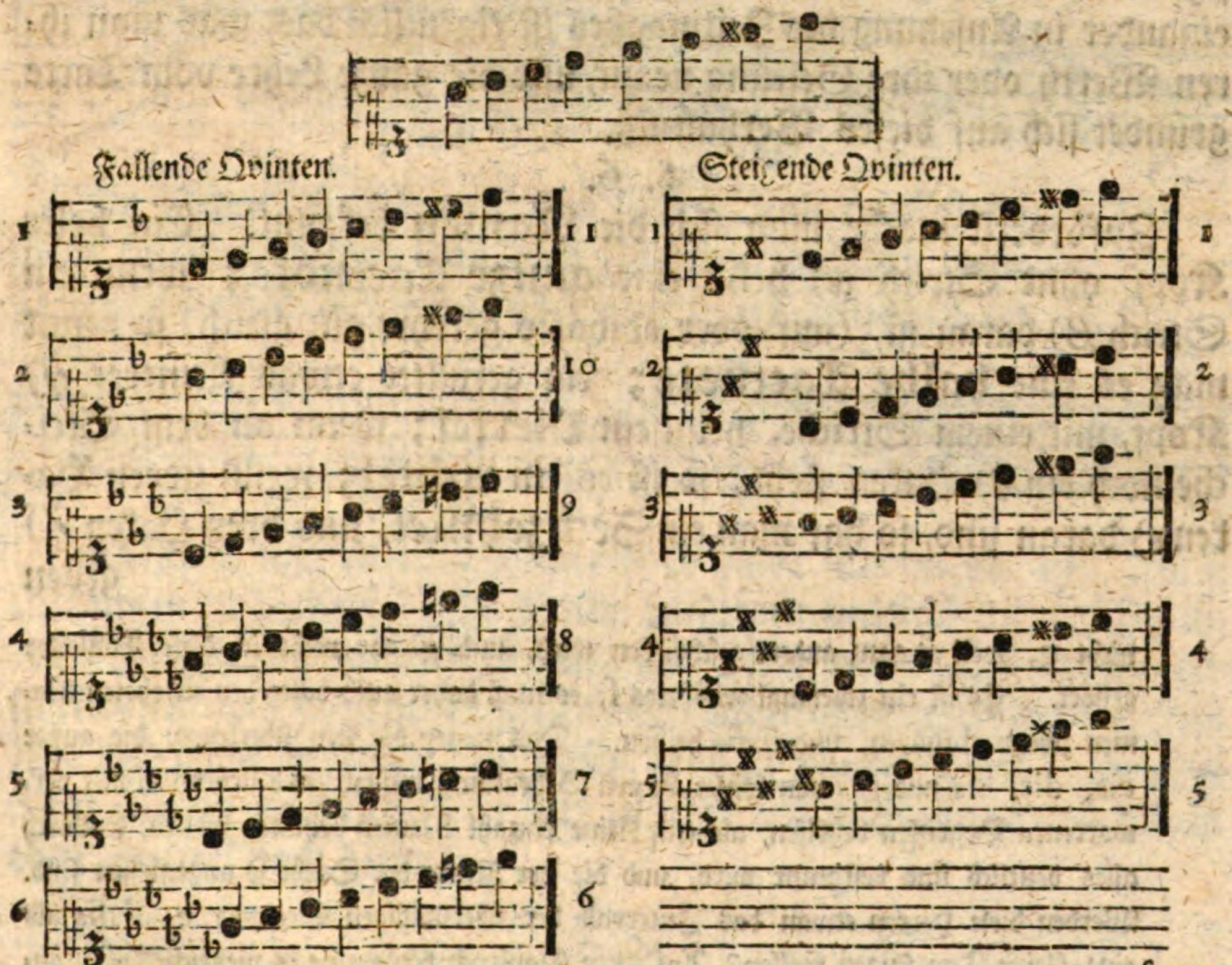
Dieſe Aehnlichkeit nun muß ſich zwiſchen allen weichen Tonleitern finden, und der Sänger wird wohl thun, wenn er, nach der davon gegebenen Beſchreibung, einige ſelbſt zu entwerfen ſucht, ehe er ſie hier flüchtig durchſieht. Die beygeſetzten Zahlen deuten eben das an, was ſie bey den harten Tonleitern in der vorigen Lection andeuteten: die äußern nämlich die Grade der Verwandſchaft, die innern aber den Qvintenzirkel, der auf a moll zurück führt. Auf gis moll ſollte dis moll folgen; es iſt aber hier in es moll verwandelt, und zugleich geſchieht damit der Uebergang aus den xen in die be. Doch kömmt dis moll eben ſo oft im Gange der Modulation vor, als es moll. Man kann zur Uebung dieſe und noch mehrere unter andern Namen ſchon vorhandene Tonleitern für ſich ſelbſt entwerfen; nur muß man wiſſen, daß, wenn man mit x oder b ſchon bezeichnete Töne noch um einen halben Ton erhöhen oder erniedrigen ſoll, man

*) Ein paar einander ſo ähnliche harte und weiche Tonleitern werden daher auch Parallelltonarten genannt; man kann ſie ſogleich an einerley Vorzeichnung erkennen.

zu denen in der dritten Lection §. 3. beſchriebenen Doppelzeichen, zu dem einfachen × *) und großem b ſeine Zuflucht nehmen müſſe. Die Töne bekommen alsdann auch einen verdoppelten Namen: fis wird fisfis, cis wird ciscis genannt, und beyde kommen in der Ausübung mit g und d überein. Eben ſo macht man durch das große b aus fes, fesfes, aus ces, cesces, und beyde werden mit es und b gleichlautend ausgeübt.

§. 4.

Nun zur Sache! hier ſind die **zwölf weichen Tonleitern.** Von ihrer Verwandſchaft mit den harten Tonleitern ſoll unten bey Gelegenheit des Uebungsexempels noch etwas vorkommen.



§. 5.

*) In der Tonleiter von gis moll hat man ein Beyſpiel. Das Semitonium modi zu gis kann nicht fis heiſſen, weil fis gegen gis einen ganzen Ton ausmacht; auch nicht

§. 5.

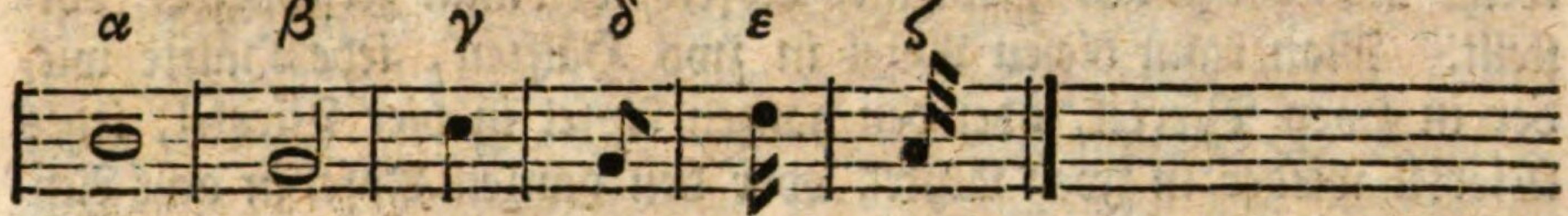
Wenn aus dem bisherigen der Sänger die Noten von der Seite als **Tonzeichen**, wodurch die Verſchiedenheit der Höhe und Tiefe angedeutet wird, kennen gelernt hat, ſo möchte es nun wohl Zeit ſeyn, ihm dieſelben auch von der andern Seite, wo ſie für jeden Ton ein längeres oder kürzeres **Zeitmaaß** beſtimmen, bekannt zu machen. Den erſten Punct entſchied blos die Stelle, die ſie auf dem Notenplane einnahmen; der zweyte hingegen wird von ihrer verſchiedenen **Geſtalt** entſchieden. Von holen und gefüllten Köpfen, oder von weißen und ſchwarzen Noten, iſt in der erſten Lection ſchon etwas geſagt worden. Ihr verſchiedenes Verhältniß gegen einander in Anſehung des Zeitmaaßes iſt eigentlich das, was man ihren Werth oder ihre Geltung nennt, und die ganze Lehre vom Tacte gründet ſich auf dieſes Verhältniß.

§. 6.

Zuförderſt mache man ſich die **Namen** bekannt. Ein holer Kopf ohne Strich α) heißt eine **ganze Tactnote**; wenn ein Strich β) daran iſt, (auf- oder abwärts gekehrt gilt gleich) ſo nennt man es eine **halbe Tactnote**; ein gefüllter etwas kleinerer γ) Kopf, mit einem Striche, heißt ein **Viertel**; wenn an dem Striche noch ein δ) Haken ſteht, ſo iſt es ein **Achtel**; wenn zween Haken ε) daran ſind, ſo hat man ein **Sechzehntel**, und drey Haken ζ) geben

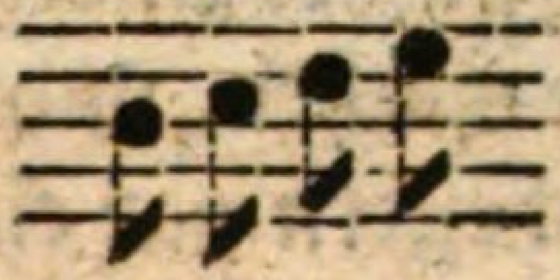
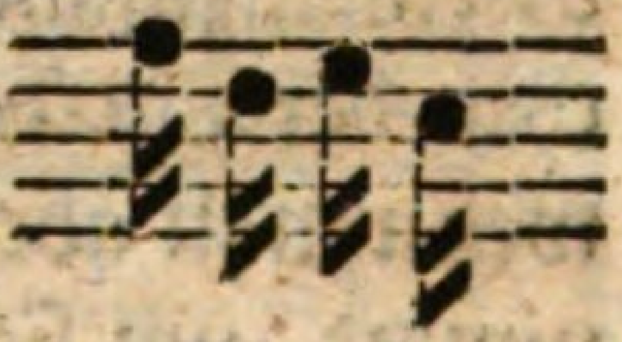
nicht g, weil es ganz anders geſchrieben wird, und g gar nicht in dieſe Tonleiter gehört. Es iſt ein zweymal erhöhetes f, es muß daher auch billig den erhöheten Namen zweymal führen, und fisfis heiſſen. Das mögen die fein überlegen, die außer cis, dis, fis und gis von keiner andern Benennung wiſſen, und lieber ſich mit verworrenen Begriffen behelfen, als eine kleine Anzahl Namen behalten wollen, wodurch alles deutlich und beſtimmt wird, und die der Natur der Sache ſo angemeſſen ſind. Werden dieſe Herren etwan das Intervall der übermäßigen Secunde e - fisfis als eine kleine Terz ſingen wollen? Auf ihren Clavieren können ſie es vielleicht dafür anſehen; aber kann oder darf das auch der Sänger? Es würde ihm im Treffen keine Mühe machen, wenn man ihm ſagen könnte, daß beyde Intervalle einerley wären.

geben ein **Zwey- und dreyßigtheil.** Man betrachte folgende Figuren:

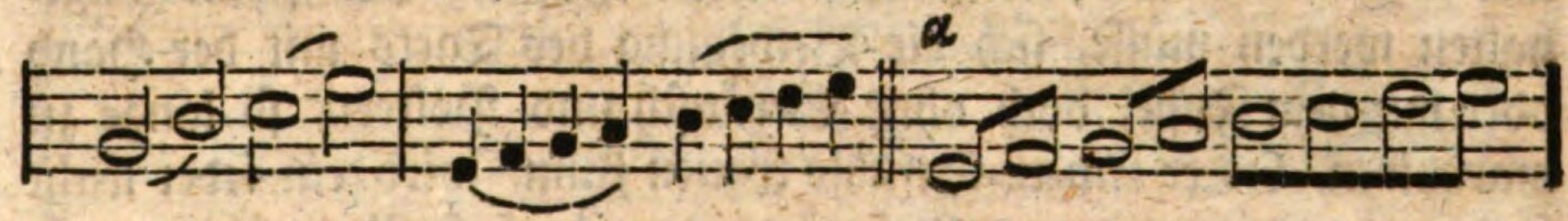


§. 7.

Wenn zwey, drey, vier und mehr mit Haken verſehene Noten auf eine Sylbe geſungen werden ſollen, ſo ſchreibt man ſie nicht einzeln hin, ſondern man bindet ſie durch einen oder mehrere fortlaufende Striche zuſammen. Z. E.

anſtatt  anſtatt 

In Noten, die keinen Haken haben, und folglich keinen Querſtrich zulaſſen, deutet man dieß Zuſammennehmen mehrerer Noten vermittelſt eines **Bogens**, über oder unter denſelben, an. Z. E.



Ehemals war es auch gebräuchlich halbe Tactnoten, wie bey α zuſammen zu binden. Die Noten verlohren dadurch die Hälfte ihres Werths, und wurden zu Vierteln. Man wird noch in alten geſchriebenen und in Kupfer geſtochenen Muſikalien dergleichen antreffen, und dann iſt es gut, zu wiſſen, was es vorſtellen ſoll. Heut zu Tage bedient man ſich dieſer Art zu ſchreiben nicht mehr, und das iſt ohne Zweifel noch beſſer.

§. 8.

Nachdem man nun die verſchiedenen Figuren geſehen hat, ſo lerne man auch den **Werth** kennen, den ſie gegen einander haben. Die

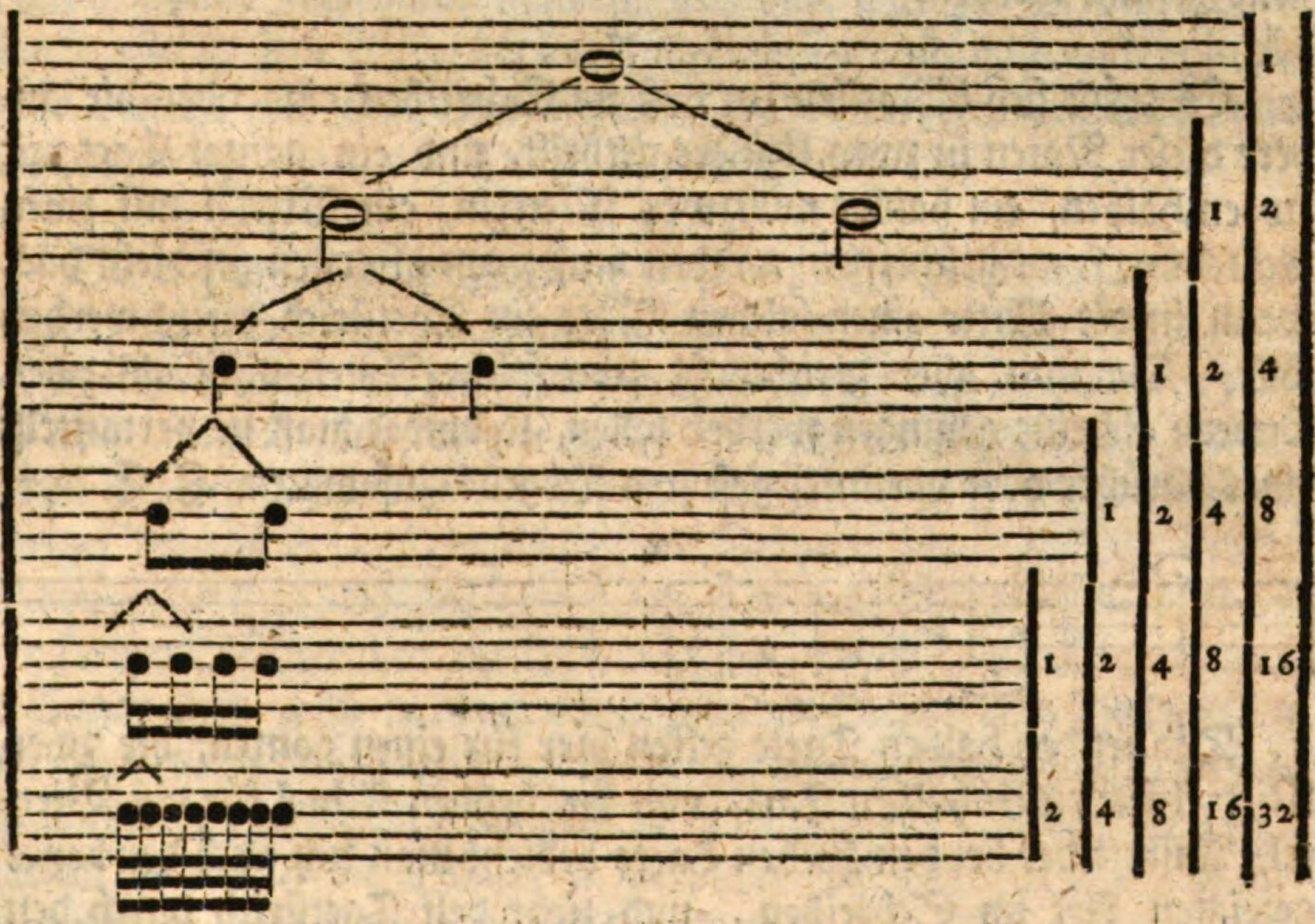
Namen **ganz, halb, Viertel, Achtel** u. ſ. w. geben davon ſchon einen Begriff, welchen man Anfängern ſinnlich zu machen pflegt, wenn man ihnen das Bild eines Apfels, den man zerſchneidet, vorſtellt. Man kann dieſen Apfel in zwo Hälften, iede Hälfte wieder in zwey Viertel, oder den ganzen Apfel in vier Viertel, iedes Viertel wieder in zwey Achtel, oder den ganzen Apfel in acht Achtel u. ſ. w. zerſchneiden. Eben dieß kann man in Anſehung des Zeitraums, mit gewiſſen Bewegungen der Hand oder des Fuſſes thun. Das ſo genannte **Tactſchlagen** iſt daher nichts anderes, als die richtige Abtheilung eines gegebenen Zeitmaaßes in verſchiedene kleinere Theile. Einige Tactführer nehmen zu dem Ende einen zuſammengerollten Bogen Papier in die Hand, um das Zeichen der Tactbewegung ſichtbarer zu machen, und das iſt ſo übel nicht; wenn man aber in franzöſiſchen Orcheſtern gar einen hölzernen Stock nimmt, um ſich bey iedem Tactſtriche damit hören zu laſſen, ſo iſt das nicht die beſte *) Art, und **Rouſſeau** hat nicht Unrecht, wenn er im Dictionnaire de muſique in den Artikeln: baton de meſure und battre la meſure, darüber ſpottet. Daß ein Singſchüler angehalten werden müſſe, ſich die Bewegung des Tacts mit der Hand oder mit dem Fuße, doch ohne Geräuſch und Poltern, ſo lange zu marqviren, bis er ſeinem Gefühle trauen kann, wird ein ieder leicht für nothwendig erkennen. Wie es aber auf die beſte Art geſchehen möge, das iſt bey verſchiedenen Gelegenheiten in dieſem Buche ſchon gezeigt worden, und ſoll auch künftig nicht aus der Acht gelaſſen werden.

§. 9.

Nach dieſer kleinen Ausſchweifung komme ich nun auf den Werth der Noten zurück. Wenn man das, was oben von einem Apfel geſagt

*) Zumal wenn das wahr iſt, was Rouſſeau an einem der oben angezeigten Orte ſagt: „Die Oper zu Paris iſt das einzige Theater in Europa, wo man den Tact ſchlägt, „ohne ihn zu beobachten; an allen andern Orten beobachtet man ihn, ohne ihn zu „ſchlagen.„

ſagt ward, auf dieſe anwendet, ſo wird man ſogleich einſehen, daß eine ganze Tactnote den Werth von zwo halben, iede halbe, den Werth von zwey Vierteln, iedes Viertel den Werth von zwey Achteln, iedes Achtel den Werth von zwey Sechzehnteln u. ſ. w. haben müſſe. Dieß iſt das Verhältniß unter den zunächſt auf einander folgenden Gattungen der Noten, wornach ſich nun das Verhältniß unter entferntern Gattungen leicht beſtimmen läßt; als wenn z. E. gefragt wird: Wie viel Sechzehntel gehören zu einem halben Tacte? Wie viel Achtel zu einem ganzen? In beyden Fällen acht. Folgende Tabelle wird darüber die beſte Erläuterung geben.



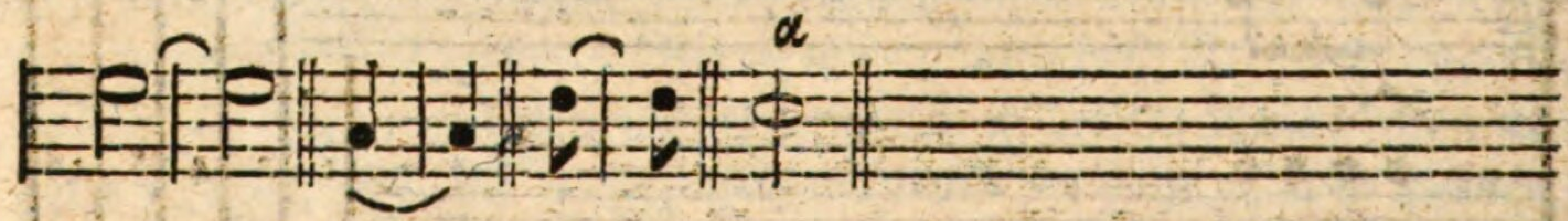
§. 10.

Die kleinere Gattung der Vier-und ſechzig Theile, welche mit vier Haken oder Qveerſtrichen geſchrieben wird, habe ich des Raums wegen nicht mit beygefügt. Ihr Werth gegen Zwey- und dreyßig-

theile iſt ebenfalls wie 1 zu 2; gegen die größern Gattungen, läßt ſich derſelbe leicht finden, wenn man in obiger Zahlentabelle den fünf Reihen die Zahlen 4, 8, 16, 32, 64, unten beyfügt. In dieſer Tabelle kann man auf einen Blick den Werth aller Noten gegen einander überſehen. Man darf nur von der Zahl 1 an, die der Note gegen überſteht, deren Werth man wiſſen will, zwiſchen denſelben Linien herab ſteigen, ſo erfährt man z. E. daß ein halber Tact 2 Viertel, 4 Achtel, 8 Sechzehntel, 16 Zwey- und dreyßigtheile und 32 Vier und ſechzigtheile in ſich begreift. Die umgekehrte Frage, z. E. Wieviel enthalten acht Sechzehntel Viertel? muß in der Tabelle aufſteigend geſucht werden.

§. 11.

Es trägt ſich bisweilen zu, daß im Schreiben eine oder die andere dieſer Noten in zwey kleinere getheilt, und ein ganzer Tact mit zween halben, ein halber mit zwey Vierteln, ein Viertel mit zwey Achteln u. ſ. w. geſchrieben werden muß; am öfterſten geſchieht das, wenn in die Mitte einer ſolchen Note ein Tactſtrich geſetzt werden ſoll. Da nun aber gleichwohl zwo ſolche Noten nicht als zwey ſondern als eine geſungen werden ſollen, ſo bindet man ſie vermittelſt eines darüber oder darunter geſetzten Bogens zuſammen. Z. E.



Die beyden halben Tacte gelten hier für einen ganzen, die zwey Viertel für einen halben Tact, und die beyden Achtel für ein Viertel. Anſtatt der beyden halben Tacte bedient man ſich auch der bey α gezeigten Art im Schreiben, und zieht den Tactſtrich durch den Kopf einer ganzen Tactnote mitten durch *).

§. 12.

*) Ein gewiſſer Notenſchreiber verrieth ſeine Unwiſſenheit, der, da er das Stabat mater des Pergoleſi in Stimmen ausſchreiben mußte die durchſtrichenen ganzen Tactnoten in den beyden Allabreveſätzen grade für nichts anſahe, und ſie alle ausließ.

§. 12.

In der Einleitung §. 2. iſt geſagt worden, daß, ſobald der Werth der Noten werde erklärt ſeyn, die Lehre vom Tacte meine Hauptſache werden ſolle. Man muß dieß vornehmlich von den Uebungen verſtehen, und von nun an wenigſtens keine geringere Aufmerkſamſamkeit auf die richtige Eintheilung der Noten und den tactmäßigen Geſang wenden: denn in Anſehung der Lehren ſind noch eben ſo wichtige, blos aufs Treffen ſich beziehende, zurück. Die Lehre der Intervalle muß noch vollſtändiger abgehandelt werden, und dieß ſoll in folgenden Lectionen geſchehen. Ich will auch dieſe in ieder Lection immer noch voran ſchicken, und das, was zur Erklärung des Tacts nöthig ſeyn wird, darauf folgen laſſen: ſo daß man nun in ieder Lection auf zweyerley Achtung zu geben hat, auf **Ton** und **Bewegung**, oder auf **Treffen** und **Tact**.

§. 13.

Die Uebungsexempel werden dieſe doppelte Aufmerkſamkeit erfodern, und, ſo wie bisher, genau nach den Lehren eingerichtet ſeyn, die in ieder Lection vorgetragen worden. Ueber das itzt folgende will ich noch einige Erläuterungen voran ſchicken. Es fängt in der natürlichen weichen Tonart von A an, und endigt ſich in derſelben. Der in voriger Lection §. 6. 7. beſchriebenen Verwandſchaft gemäß, weicht es bey α zuerſt in die kleine Terz c aus, und dieſe Ausweichung wird in der freyen *) Schreibart der Ausweichung in die Qvinte vorgezogen; in Fugen aber, auch in einigen franzöſiſchen Liedern und Tanzſtücken hat die Qvinte den Vorzug vor der Terz. Weiter hin geſchieht bey β die Ausweichung dieſes Exempels in die Qvinte e. Es wendet ſich darauf bey γ in die Qvarte d, bey δ in die Sexte f, bey ε in die Septime g, und ſodann wider zurück nach A. Die Qvarte und

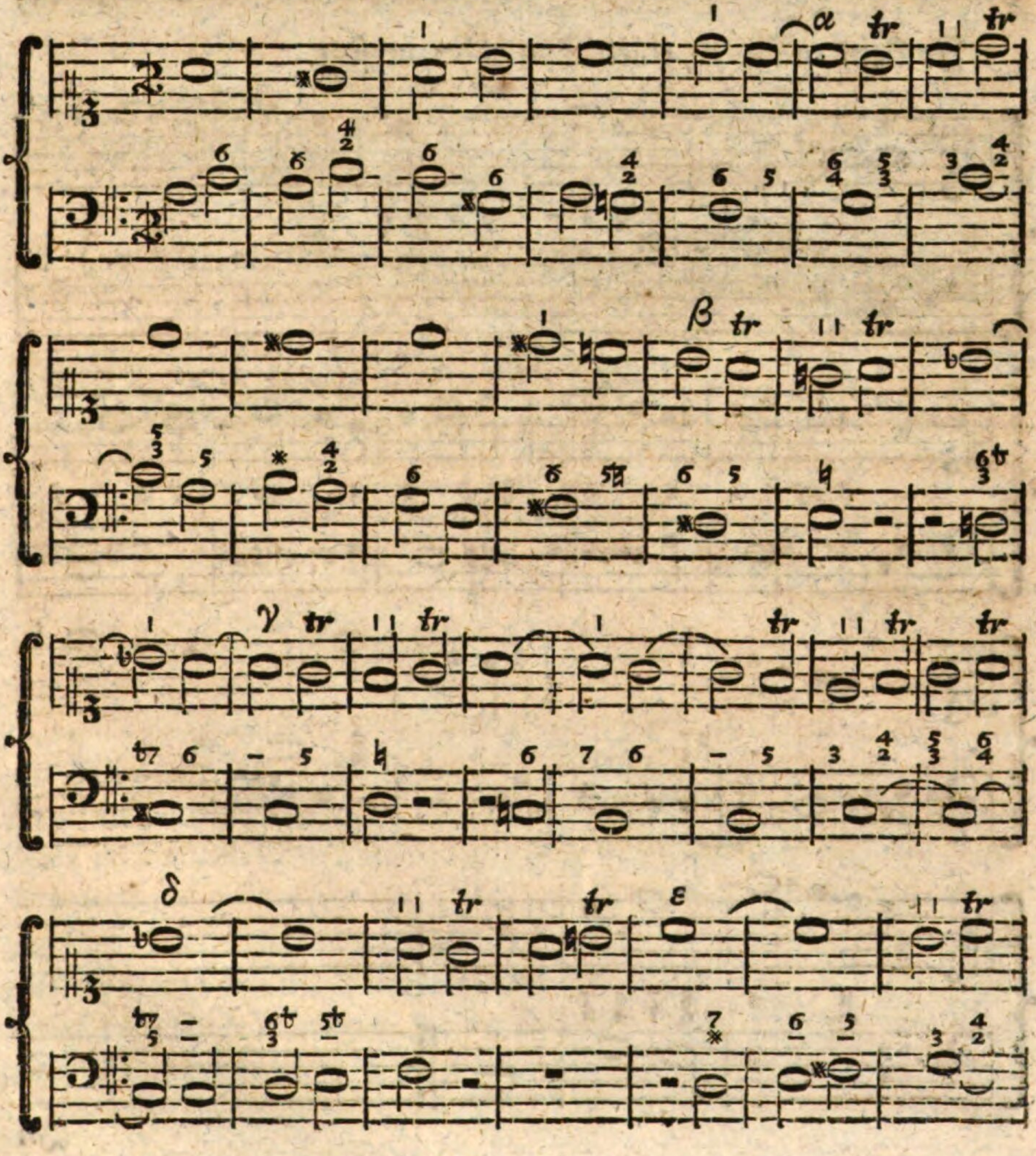
*) Die freye Schreibart wird der gebundenen entgegen geſetzt, und ſo genannt, wegen der Freyheiten, die ſie ſich gegen die Regeln der Harmonie erlaubt, da hingegen jene dieſe Regeln ſtreng beobachten muß, und nirgends mehr als in Canonen und Fugen.

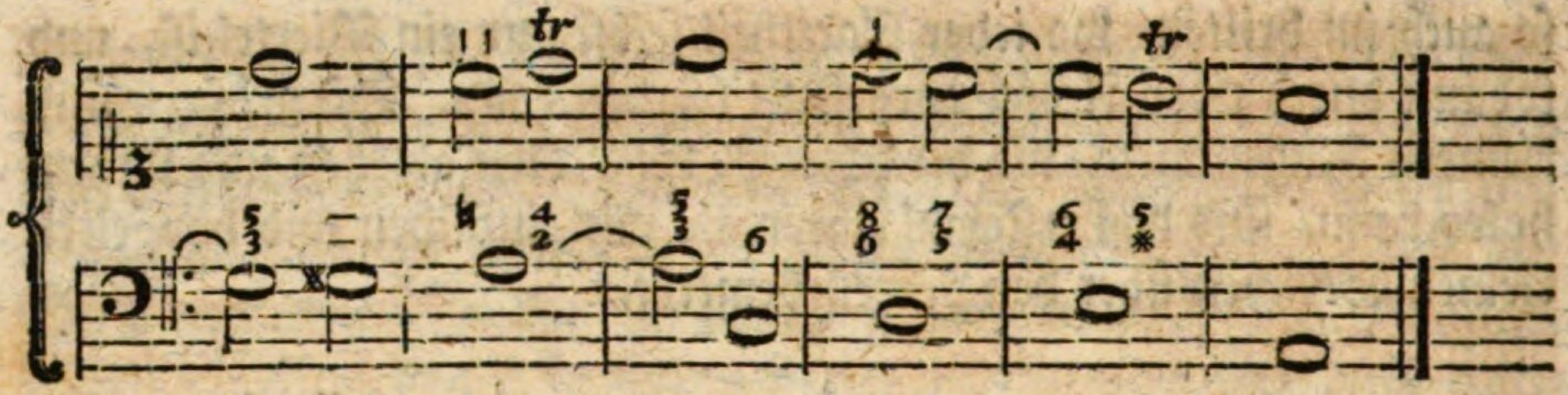
Qvinte ſind, ſo wie der Hauptton, Molltonarten; die Terz aber mit ihrer Qvarte und Qvinte, die gegen den Hauptton die Sexte und Septime vorſtellen, ſind Durtonarten. Außerdem findet ſich in dieſem Exempel zwiſchen der Modulation von der Qvarte zur Sexte noch eine Wendung in die Terz, weil man es in den muſikaliſchen Stücken öfters ſo finden wird; indem man nicht von einer Tonart zur andern ſo fort zu irren pflegt, ſondern zwiſchen denſelben auf die Haupttonart, oder eine ihr näher verwandte, öfters zurück kommen muß, damit das Gehör dieſe nicht endlich gar verliere. Doch dieſe Regel geht mehr den Componiſten, als den Sänger an.

§. 14.

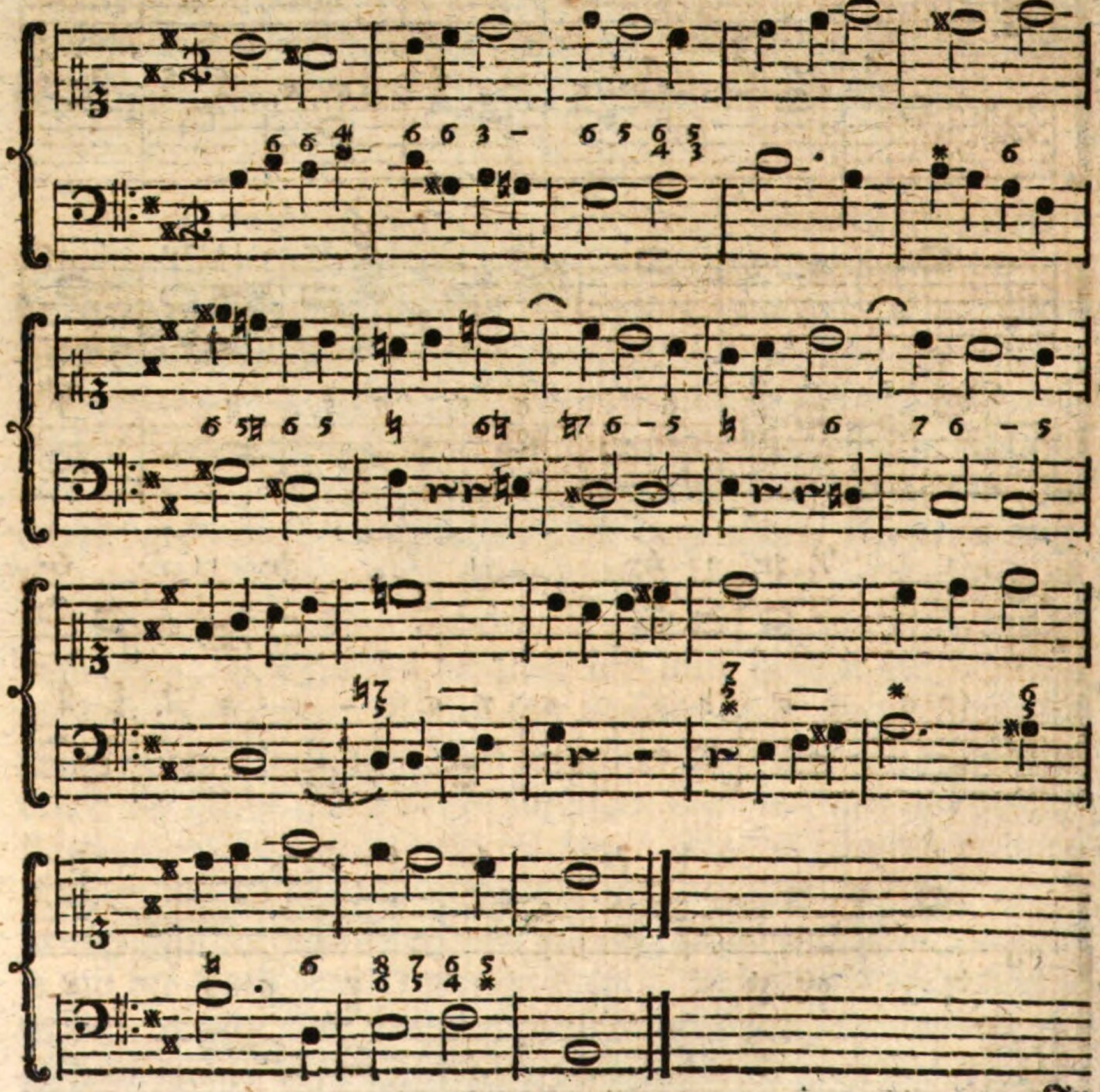
In Anſehung der Eintheilung der Noten, ſind nur zwo nähere Gattungen vermiſcht gebraucht worden, die ſich gegen einander verhalten wie 1 zu 2, oder wo eine Note zwo andere gilt. Um ſich mit dieſer Eintheilung noch in mehrern Gattungen zu üben, zumal wenn man etwas geſchwinder ſingen will, kann man in dieſem Exempel die ganzen Tactnoten zu halben, die halben aber zu Vierteln machen; oder es in noch kleinere Noten in Viertel oder Achtel überſetzen. Ich werde davon ein Beyſpiel geben, auch dazu andere Tonarten wählen; welche Uebung nicht allein nützlich, ſondern ſelbſt nöthig iſt. Mit der Eintheilung der Noten muß man die Tacteintheilung nicht vermengen; dieſe gründet ſich zwar auf jene, iſt aber mit derſelben nicht völlig einerley. Sie iſt ſehr verſchieden in ihren Arten; dahingegen der Werth der Noten immer derſelbe bleibt. Die verſchiedenen Tactarten ſollen in den künftigen Lectionen nach und nach erklärt, und in Uebung gebracht werden. Für das folgende Exempel iſt es genug, wenn man weiß, daß ieder Tact, ſo wie er zwiſchen zween Strichen eingeſchloßen iſt, als zweytheilig angeſehen, und auch ſo mit der Hand bemerkt werden kann. In dem erſten Exempel iſt in einer ganzen Tactnote Auf- und Niederſchlag beyſammen; im zweyten müſſen zwey Viertel auf einen Tacttheil gerechnet werden;

ſo auch im dritten, wo ieder Tacttheil ſelbſt nur ein Viertel iſt, und ſodann durch zwey Achtel vorgeſtellt werden kann. Die größern und kleinern Ruhepuncte, wo der Sänger die Noten abſetzen und Athem holen kann, ſind das erſtemal abermals mit einfachen und doppelten kleinen Strichen über den Noten bemerkt.

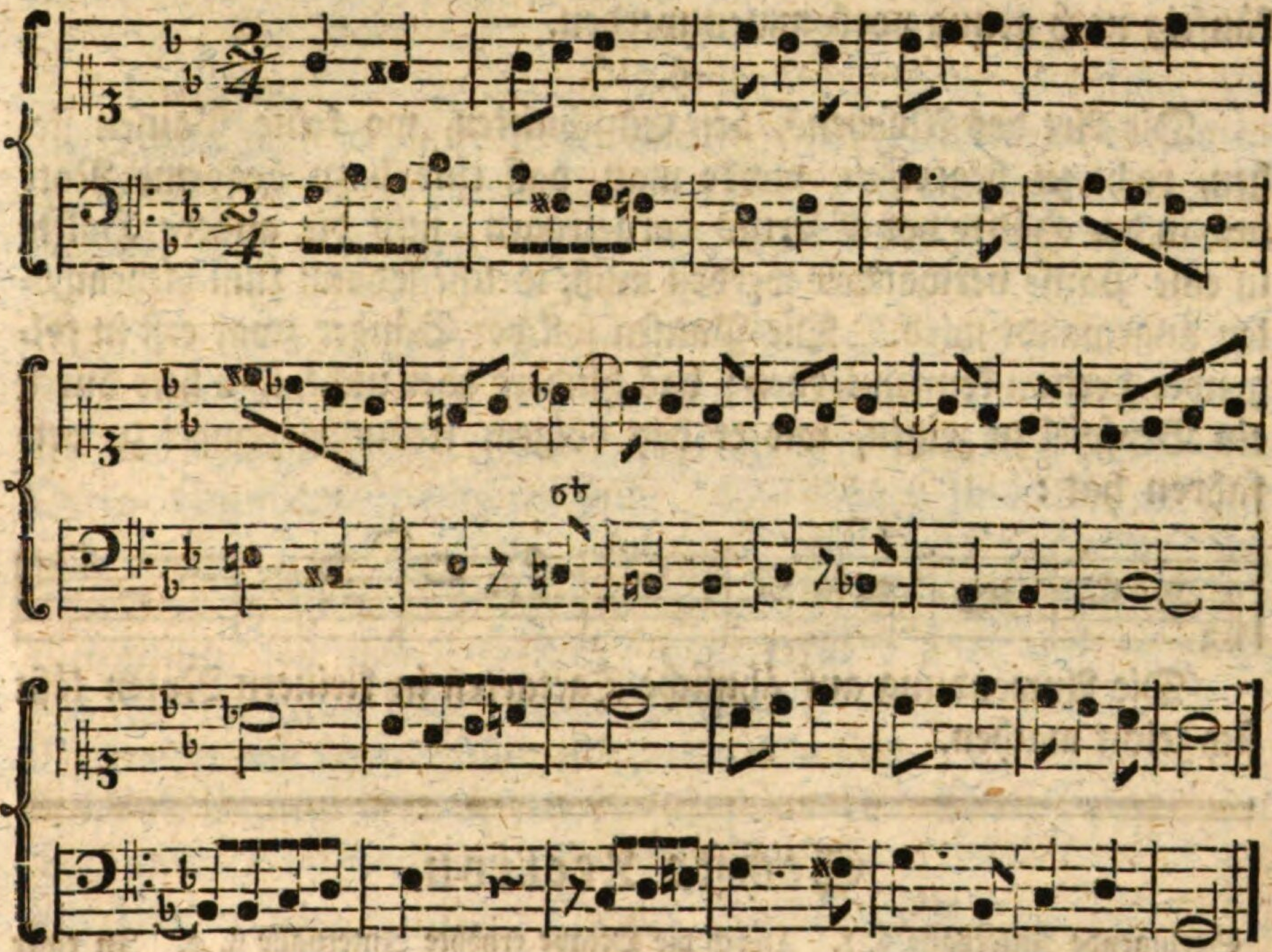




In kleinern Noten, einen Ton höher verſetzt.



In noch kleinern Noten, einen Ton tiefer.



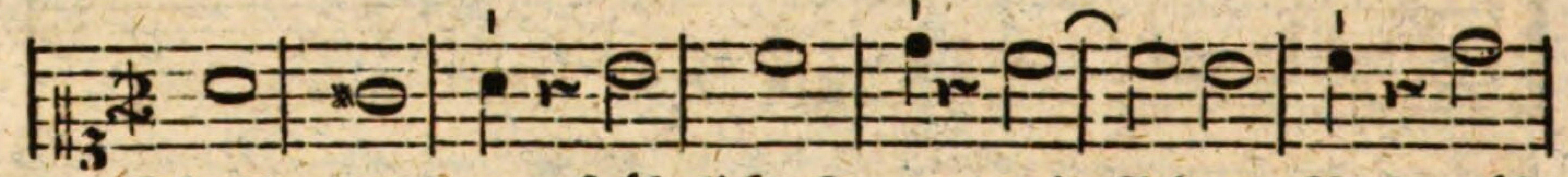
§. 15.

Wegen des Zuſammenbindens zwoer Noten vermittelſt eines Bogens, wovon §. 11. geredet ward, muß ich hier noch erinnern, daß es nicht allein mit zwo gleichgeltenden Noten, ſondern auch mit ungleichen, mit einer längern und kürzern geſchehen könne. Man findet in obigen Exempeln Beyſpiele davon. Doch muß die lange Note immer vor der kurzen voraus gehen; umgekehrt werden dieſe Bindungen bey verſtändigen Componiſten nicht leicht gefunden. Die auf dieſe Weiſe mit einer längern Note verbundene kurze Note darf eben ſo wenig beſonders angeſchlagen werden, als in dem §. 11. beſchriebenen Falle; ſondern die vorſtehende lange Note wird um ſoviel, als die kurze Note gilt, länger ausgehalten. Es iſt nicht nö-

thig, die Sache ietzt weiter durch Beyſpiele zu erläutern, da deren künftig noch genug vorkommen werden.

§. 16.

Die Art des Abſetzens, bey Einſchnitten, wo keine Pauſen ſtehen, recht zu begreifen, merke man, daß eine dazu beqveme Note nur in der Hälfte des Werths vorgetragen, und die andere Hälfte in eine Pauſe verwandelt werden muß, welche ſodann zum Athemholen angewandt wird. Die Pauſen ſoll der Sänger zwar erſt in folgender Lection kennen lernen; das hindert aber nicht, ihm hier durch ein Beyſpiel zu zeigen, wie er bey obigem Uebungsexempel zu verfahren hat:



Die Anwendung auf ähnliche Tactarten in kleinern Noten läßt ſich leicht machen.

Sechſte Lection.

Springende Intervalle §. 1. Durch die Octave erhöhte Intervalle §. 2. In einer Tabelle vorgeſtellt §. 3. Werden eingetheilt in einfache und doppelte §. 4. Wie ſie auf dem Notenplane am leichteſten zu erkennen ſind §. 5-7. Vorſtellung aller Intervalle in Noten §. 8. Eintheilung der Intervalle in conſonirende und diſſonirende §. 9. Erklärung der Conſonanz und Diſſonanz §. 10. Noch etwas über den Werth der Noten §. 11. Von Pauſen §. 12. Von der zweytheiligen Tactart, und der Untereintheilung in Tactglieder §. 13. Von der viertheiligen Tactart §. 14. Vom Tactſchlagen in dieſer Art, und vom Wiederholungszeichen §. 15. Von Anwendung der Grauniſchen Sylben §. 16.

§. 1.

Bisher haben wir uns blos mit der ſtufenweiſen Fortſchreitung der Melodie durch große, kleine und übermäßige Secunden bekannt gemacht, und, wie ich hoffe, ſattſam geübt; nun müſſen wir auch die übrigen Intervalle, die unter dem Namen der **Sprünge** begriffen werden, etwas näher kennen, und in Ausübung bringen lernen.

lernen. Der meiſten von ihnen iſt hin und wieder ſchon gedacht worden. Die Namen Terz, Qvarte, Qvinte, Sexte, Septime, Octave können keine unbekannte Namen mehr ſeyn; es kömmt alſo nur darauf noch an, ihre Eigenſchaften und verſchiedene Geſtalten zu kennen, und das Verzeichniß derſelben mit den noch fehlenden vollends ganz zu machen. Das letzte wollen wir zuerſt vornehmen.

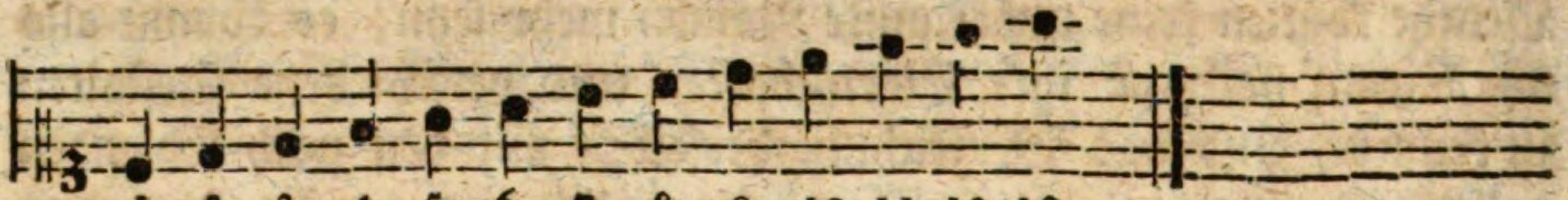
§. 2.

Nicht allein in der Lehre der Harmonie wird von Nonen, Decimen, Undecimen u. ſ. w. geredet; ſondern auch in der Melodie werden dem Sänger öfters Sprünge vorkommen, die um mehr als eine Octave von einander entfernt ſind. Sie können zwar alle auf ihre Octaven herab geſetzt werden, und der Sänger muß es im Anfange, um ſie mit Sicherheit anzugeben, immer auch thun, wie ihm bey Gelegenheit ſoll gezeigt werden; man erfährt aber auch dadurch, daß ſie eigentlich keine neuen Intervalle, ſondern nur **erhöhte Octaven** von ſchon bekannten Intervallen ſind. So erhalten wir durch die um eine Octave erhöhte Secunde eine **None**, durch die Terz unter ähnlichen Umſtänden eine **Decime**, durch die Qvarte eine **Undecime**, durch die Qvinte eine **Duodecime**, und durch die Sext eine **Terzdecime**.

§. 3.

In folgender **Tabelle** kann man alle in der diatoniſchen Leiter von c dur enthaltene Intervalle mit einem Blicke überſehen. Die erſte den Noten gleichlaufende Reihe von Zahlen ſtellt alle Noten als Intervalle gegen die Prime c vor, die zweyte Reihe thut eben das gegen d, die dritte gegen e, u. ſ. f. Will man von d, e und den folgenden Tönen die Intervalle ſo haben, wie ſie in ihren eigenthümlichen Tonleitern erſcheinen, ſo darf man ſich bey den Noten nur die Verſetzungszeichen hinzu denken, und am Ende noch einen oder etliche Töne beyfügen, wenn man die Liſte der Intervalle eben ſo groß verlangt, als ſie hier von c dur erſcheint. Würde des Schreibens nicht zu viel, ſo riethe ich, für iede verſetzte Tonleiter eine

ähnliche Tabelle zu entwerfen: aber eine Sache recht zu wiſſen, läßt man ſich auch keine Mühe dauern.



1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
			1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
				1	2	3	4	5	6	7	8	9
					1	2	3	4	5	6	7	8
						1	2	3	4	5	6	7

§. 4.

Man muß ſich bey den Ziffern ſtets die Namen der Intervalle denken, um ſich dieſelben geläufig zu machen: 1 Prime, 2 Secunde, 3 Terz, 4 Qvarte, 5 Qvinte, 6 Sexte, 7 Septime, 8 Octave, 9 None, 10 Decime, 11 Undecime, 12 Duodecime, 13 Terzdecime*). Mit der ſiebenden Reihe der Ziffern habe ich abgebrochen, weil die achte Reihe nichts neues, ſondern blos die Intervalle der erſten in eben der Geſtalt, nur um eine Octave höher, dargeſtellt haben würde. Wir hätten unter dem Namen der Prime, Secunde, Terz u. ſ. f. nichts weiter erhalten, als was wir unter dem Namen der Octave, None, Decime u. ſ. f. ſchon haben. Dieſe Aehnlichkeit unter verſchiedenen Intervallen bringt eine Eintheilung derſelben in **einfache** und **doppelte** hervor. Von der Prime bis zur Septime gehen die einfachen, und von der Octave bis zur Terzdecime die doppelten.

§. 5.

Wenn der Sänger alle Intervalle, in den verſchiedenen Tonleitern, nach der vorgelegten Tabelle, vermittelſt der Benennung mit Buchſtaben ſich ins Gedächtniß bringen ſolte, ſo würde das wohl eine

*) Daß dieſe Namen alle aus der lateiniſchen Sprache ſind, und nicht viel Donatgelehrſamkeit erfodern, um verſtanden zu werden, iſt oben ſchon erinnert worden.

eine ziemlich ſchwere Aufgabe für ihn ſeyn: beſſer iſt es, wenn er ſich übt, ſie ſogleich auf dem Notenplane mit den Augen zu meſſen, und ſich die Sache durch folgende Anmerkungen erleichtert. Alle Terzen, Qvinten, Septimen, Nonen, Undecimen und Terzdecimen haben gegen ihre Primen einen **gleichförmigen** Stand; das iſt: wenn die Prime, oder das untere Ende des Intervalls, (in welchem Verſtande ich hier das Wort Prime nehme) auf einer Linie ſteht, ſo muß das obere Ende auch auf einer Linie ſtehen; findet man aber das untere Ende im Zwiſchenraume der Linien, ſo muß das obere Ende auch im Zwiſchenraume ſtehen. Dem zu Folge ſtehen alle Terzen auf den beyden nächſten Linien, oder in den beyden nächſten Zwiſchenräumen; alle Qvinten ſpringen von einer Linie auf die dritte, oder von einem Zwiſchenraume in den dritten; alle Septimen bedürfen vier Linien, und auch ſo viele Zwiſchenräume; alle Nonen fünf Linien oder fünf Zwiſchenräume; alle Undecimen ſechs Linien oder ſechs Zwiſchenräume, und alle Terzdecimen ſieben Linien oder ſieben Zwiſchenräume. In Betrachtung der letztern, der Nonen, Decimen u. ſ. f. iſt es vielleicht ſchwer, ihren Abſtand ſo gegenau mit den Augen zu meſſen; es kann auch genug ſeyn, wenn man nur gewahr wird, daß es Intervalle ſind, die über die Octave hinaus gehen, da ſie ohnedem durch Hülfe der Octave geſucht und gefunden werden müſſen.

§. 6.

Die zweyte Anmerkung iſt: Alle Secunden, Qvarten, Sexten, Octaven, Decimen und Duodecimen haben gegen ihre Primen einen **nicht gleichförmigen** Stand; das iſt: wenn das untere Ende des Intervalls auf einer Linie ſteht, ſo muß das obere Ende in einem Zwiſchenraume ſtehen; oder umgekehrt: ſteht das eine Ende im Zwiſchenraume, ſo muß das andere auf einer Linie ſtehen. So haben in den bisherigen Exempeln alle Secunden auf den nächſten Stufen neben einander geſtanden; und ſo ſtehen alle Qvarten mit dem einen Ende auf einer Linie, und mit dem andern im zwey-

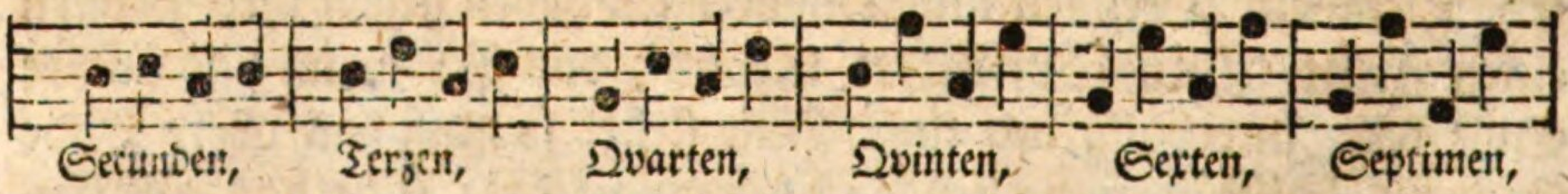
ten Zwiſchenraume, oder umgekehrt; alle Sexten ſpringen von einer Linie bis in den dritten Zwiſchenraum, oder von einem Zwiſchenraume bis auf die dritte Linie; alle Octaven von einer Linie bis in den vierten Zwiſchenraum, oder aus einem Zwiſchenraume bis auf die vierte Linie. Bey den Decimen und Duodecimen will ich mich iezt nicht länger aufhalten.

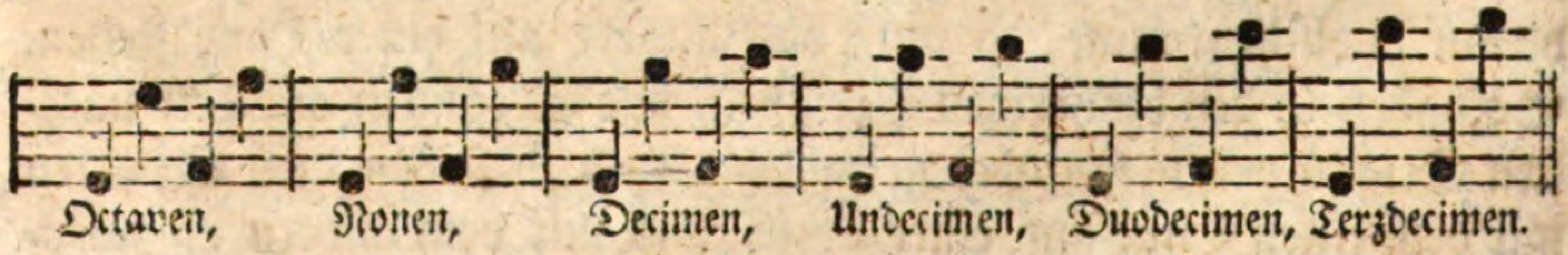
§. 7.

Wenn das Auge in Anſehung der Terzen, Qvinten, Septimen u. ſ. f. ſchon ſattſam geübt und ſicher iſt, kann man auch die zweyte Anmerkung ſich ſo vorſtellen: die Qvarte liegt eine Stufe höher als die Terz, oder eine Stufe niedriger als die Qvinte; die Sexte liegt eine Stufe höher als die Qvinte, oder eine Stufe unter der Septime; die Octave iſt um eine Stufe höher als die Septime und um eine niedriger als die None. Dieſe Vorſtellung wird uns noch an einem andern Orte nützlich ſeyn.

§. 8.

Um von den in den drey vorhergehenden Paragraphen gemachten Anmerkungen ein deutliches Bild vor Augen zu haben, betrachte man folgende Vorſtellung der Intervalle nur auf einigen Stellen. Es iſt auf allen Linien und Zwiſchenräumen, in allen Tonarten eben daſſelbe; auch iſt es einerley, ob man die Intervalle aufſteigend oder abſteigend nimmt. Man muß ſie wenigſtens auf beyde Art kennen, und üben, weil ſie im Geſange auf beyde Art vorkommen.





§. 9.

§. 9.

Alle Intervalle, die man in den diatoniſchen Tonleitern findet, ſind entweder **klein** oder **groß, vermindert** oder **übermäßig, conſonirend** oder **diſſonirend.** Die *) reine Qvarte, reine Qvinte, und reine Octave nennt man **vollkommene Conſonanzen,** weil mit ihnen keine Veränderung vorgenommen werden kann, ohne daß ſie ſogleich zu Diſſonanzen werden. Zu den Conſonanzen gehören auch die Terzen und Sexten, werden aber **unvollkommene Conſonanzen** genennt, weil ſie unter der doppelten Geſtalt, als große und kleine erſcheinen. Die Secunden und Septimen ſind in allen Geſtalten **Diſſonanzen.** Die doppelten Intervalle richten ſich nach den einfachen, bis auf die Undecime, welche eben ſo wie die None eine Diſſonanz iſt. Die im Geſange brauchbaren verminderten und übermäßigen Intervalle, welche insgeſamt Diſſonanzen ſind, finden ſich meiſtentheils in der weichen Tonleiter, und es ſoll zu einer andern Zeit davon geredet werden. Die Eintheilung der Diſſonanzen in vollkommene, unvollkommene und alterirte gehört mehr in die Lehre der Harmonie, als in eine Anleitung zum Singen.

§. 10.

Was ſind nun aber Conſonanzen? und was ſind Diſſonanzen? Die Liebhaber der Zahlentheorie werden das aus den Rationen der Intervalle erklären wollen, und ſagen: Diejenigen Verhältniſſe, die der

*) Man halte mir es zu Gute, daß ich hier die Qvarte unter die Conſonanzen, und gar unter die vollkommenen rechne, da einige berühmte Tonlehrer ſie unter die Diſſonanzen ſetzen. Ich ſehe ſie als die Umkehrung der Qvinte an. Da nun durch die Umkehrung zwar die Größe der Intervalle, aber nicht ihre Natur verändert wird; da auch in der natürlichen Folge der harmoniſchen Töne, wie ſie die Natur hervorbringt, die Qvarte ſogleich auf die Qvinte folgt, und eher da iſt als die Terz, ſo habe ich es nicht über das Herz bringen können, ſie unter die Diſſonanzen zu verweiſen. Ein anderes iſt es mit der doppelten Qvarte oder mit der Undecime; aber darum hat ſich mehr der Harmoniſt als der Sänger zu bekümmern.

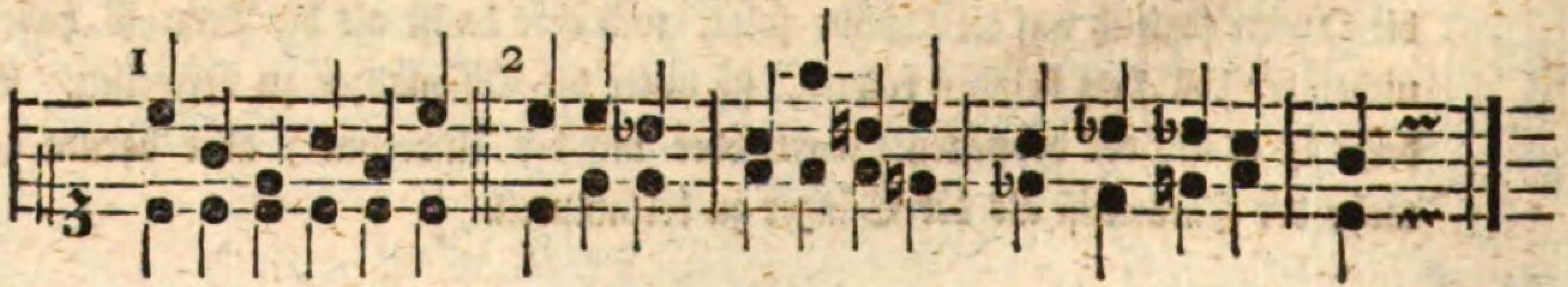
der Unität am nächſten ſind, geben Conſonanzen, und die davon weiter entfernt ſind, Diſſonanzen. Das iſt nun wohl nicht viel beſſer, als wenn man einem Fieberpatienten die Arzeneyen auf einen Zettel geſchrieben eingeben wollte. Der Zettel muß in die Apotheke, und die Intervalle müſſen zum Gehöre gebracht werden. Dieſes nun wird bey einigen derſelben einen gewiſſen wohllautendenden Zuſammenklang finden, der für ſich allein ſchon Gnüge leiſtet, und das ſind **Conſonanzen**; bey andern hingegen, bey den *) **Diſſonanzen**, wird das Ohr wohl einen Zuſammenklang, aber keinen ſo wohllautenden, oder für ſich allein ſchon genug thuenden empfinden; es wird ſich ein gewiſſes Verlangen nach einem andern Zuſammenklange dabey äußern, der dieſen gewiſſermaßen zurecht weißt. Das iſt es, was man bey Diſſonanzen die **Auflöſung** nennt. Die **Vorbereitung** derſelben, die in der gebundenen Schreibart noch Geſetz iſt, wird in der freyen weniger beobachtet als die Auflöſung. Um beydes hat ſich der Componiſt mehr zu bekümmern als der Sänger.

§. 11.

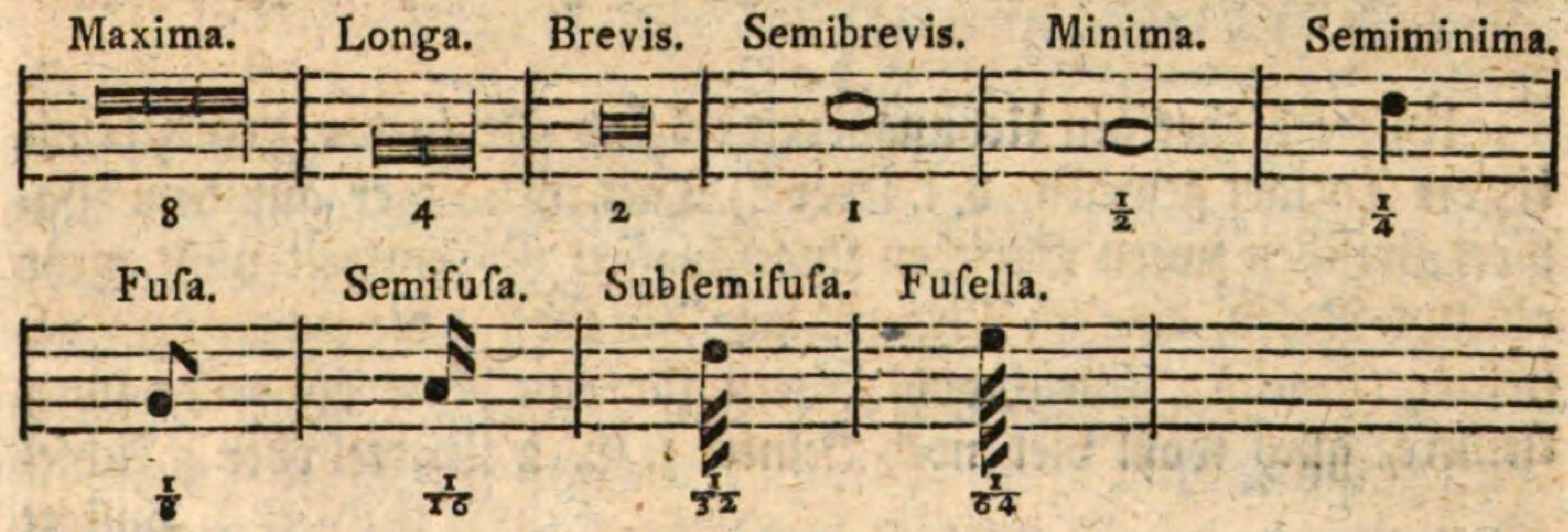
Unter den Noten, deren verſchiedenen Werth wir kennen gelernt haben, war die ganze Tactnote die größte oder längſte. Bey den Alten hieß ſie gleichwohl Semibrevis, die **halbkurze**, oder die nur

den

*) Der Urſprung dieſer Wörter aus dem Lateiniſchen wird keinem unbekannt ſeyn, der in Cellarii Libro memoriali bis aufs S gekommen iſt. Um ſich aber von dem angegebenen Unterſchiede zwiſchen Con- und Diſſonanzen zu überzeugen, mache man einen Verſuch, (auf dem Claviere, wenn man will), mit folgenden beyden Exempeln. Das erſte enthält fünferley Conſonanzen, die man rückwärts ſpielen und nach Gefallen verſetzen kann, ohne daß das Ohr etwas dagegen einzuwenden haben wird. Man thue hernach eben das mit dem zweyten Exempel, welches einige Diſſonanzen, nebſt ihren Auflöſungen enthält; man ſpiele es rückwärts, und ſage hernach, ob man den Unterſchied zwiſchen Con- und Diſſonanzen empfindet.



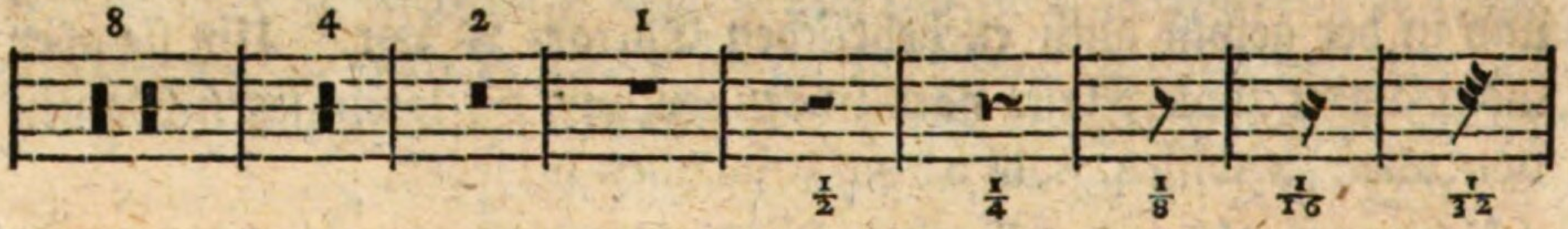
den halben Werth der kurzen hat. Die **kurze** (brevis) galt zwo ſolche Tactnoten. Nun wenn das kurze Noten waren, wird man denken, wie ſahen denn damals die langen aus? Es fanden ſich deren noch zwo, von denen die eine longa, die lange, die andere maxima, die größte, hieß; jene galt vier ganze Tactnoten oder Semibreven, dieſe aber acht. Heut zu Tage ſind die beyden letztern nicht mehr im Gebrauche, wie denn auch die Alten ſich ihrer nur in ihrem Canto fermo, oder Choralgeſange, bedienten. Die brevis, von zween Tacten, kömmt noch zuweilen am Ende, beym Aushalten, und in der gewiß auch entbehrlichen Tactart $\frac{3}{1}$ vor. Um ſie aber insgeſammt ihrer Figur nach zu kennen, und die lateiniſchen Namen von allen zu wiſſen, will ich ſie zuſammen herſetzen.



§. 12.

Da ſich nun öfters der Fall ereignet, daß, indem die eine Stimme fortſingt, die andere ſtill ſchweigen, aber zu rechter Zeit auch wieder mit dem Geſange eintreten muß, ſo wird man leicht auf die Vermuthung gerathen, daß dieſes Stillſchweigen durch gewiſſe Zeichen beſtimmt und angedeutet werden könne. Dieſe Zeichen nennt man **Pauſen**, und man hat deren eben ſo viel, als man, im Vorigen §. Gattungen von Noten geſehen hat. Die Pauſe von acht Tacten zwar, welche vier Linien faßte, iſt nicht mehr im Gebrauche, ſondern die von vier Tacten, welche drey Linien faßt, und von den Franzoſen le baton, der Stock, genennt wird, ſetzt man dafür zwey-

mal. Die Pauſe von zween Tacten berührt nur zwo Linien, und die von einem Tacte hängt von einer Linie abwärts. Bis hieher wird auch immer der Werth der Pauſen in Zahlen darüber geſetzt. Von den kleinern Pauſen, die weniger als eine ganze Tactnote gelten, ſteht die halbe Tactpauſe aufwärts auf einer Linie. Die Viertelpauſe, von den Franzoſen crochet, ein Haake, genannt, hat ihre eigene Figur, und bey den übrigen kömmt die Anzahl der Haaken mit denen an den Noten überein, wie man aus folgender Vorſtellung ſehen wird.



§. 13.

Unſere bisherigen Uebungsexempel ſind alle in der **zweytheiligen** Tactart geweſen, d. i. ieder *) Tact, ſo wie er auf dem Papiere zwiſchen zween Strichen eingeſchloſſen iſt, enthielt nicht mehr als zwo Noten, eine im Niederſchlage, (in theſi), die andere im Aufſchlage, (in arſi). Gleichwohl hätten für eine Note bisweilen zwey kleinere, auch wohl vier noch kleinere z. E. 2 Viertel oder 4 Achtel anſtatt

*) Das Wort Tact wird in der muſikaliſchen Sprache in vielerley Verſtande gebraucht. Von den Noten, die man auf dem Papiere zwiſchen zween Strichen eingeſchloſſen findet, ſagt man, es ſey ein Tact; die ganze Tactnote nennt man daher ebenfalls kurz weg einen ganzen Tact. Auch wird dieſes Wort für die Beſtimmung des Zeitraums gebraucht, in welchem die zu einem Tacte auf dem Papiere gehörigen Noten vorgetragen werden müſſen. In dieſem Verſtande hört man von langſamen und geſchwinden Tacte, vom Singen nach dem Tacte, und wider den Tact, reden. Die Wörter Tactbewegung, oder Zeitmaaß, wären hier beſtimmter und der Sache angemeſſener. Selbſt die Bewegung mit der Hand, wodurch das Zeitmaaß regiert und ſinnlich gemacht wird, nennt man Tact. Man ſagt, den Tact geben, den Tact ſchlagen, den Tact führen. Alle dieſe Bedeutungen haben Beziehungen auf einander, und eine ſchließt die andere ein; indeß nehme ich hier dieß Wort in der erſten Bedeutung.

anſtatt einer halben Tactnote ſtehen können; aber um den Anfänger nicht zu verwirren, bin ich lieber bey der einfachſten Eintheilung geblieben, bis auf den kleinen Verſuch, der in den beyden Verſetzungen des vorigen Exempels gemacht worden iſt. Wenn daſelbſt vier Noten in einem Tacte zuſammen kommen, ſo ſind daraus doch nicht vier Tacttheile geworden, ſondern es müſſen zwo Noten immer für einen Tacttheil genommen werden. Man nennt dieſe Noten alsdann **Tactglieder**, und in Betrachtung, daß zwey und drey Tactglieder für einen Tacttheil ſtehen können, erhalten wir die allgemeine Eintheilung der Tactarten in **gerade zwey- und dreygliedrige**, und in **ungerade zwey- und dreygliedrige**.

§. 14.

Zu den geraden zweygliedrigen Tactarten gehört auch die **viertheilige** Tactart, oder der ſo genannte **Viervierteltact**. Er iſt von der obigen Art darinne unterſchieden, daß nicht zwey Viertel für einen Tacttheil genommen werden können, ſondern iedes Viertel ſelbſt als ein Tacttheil angeſehen werden muß; daß alſo zwo lange und zwo kurze Noten, oder Theſis und Arſis zweymal in einem Tacte vorkommen. Das erſte und dritte Viertel ſtehen in Theſi, und ſind lang; das zweyte und vierte Viertel aber in Arſi, und ſind kurz. Für ieden Tacttheil, oder für iedes Viertel, können nun ebenfalls zwey kleinere Noten, nemlich zwey *) Achtel oder vier Sechzehntheile geſetzt werden. Wollte man iedes Viertel in eine halbe Tactnote verwandeln, ſo erhielte man eine gewiſſe größere Tactart, die man den **vierzweyteltact** nennt, der aber vom $\frac{2}{2}$ Tacte durch nichts weiter unterſchieden iſt, als daß er nur halb ſo viel Tactſtriche zählt. Man wird in der Folge davon ein Beyſpiel ſehen.

§. 15.

Nun ſoll noch ein Uebungsexempel in dieſer **viertheiligen** Tactart folgen. Man kann die Bewegung deſſelben ſich am beſten

N 2 fühl-

*) Dieſe ſind alsdann die eigentlichen Tactglieder; denn wenn dieſe in noch kleinere Noten zergliedert werden, ſo hat man es blos als Verdoppelungen derſelben anzuſehen.

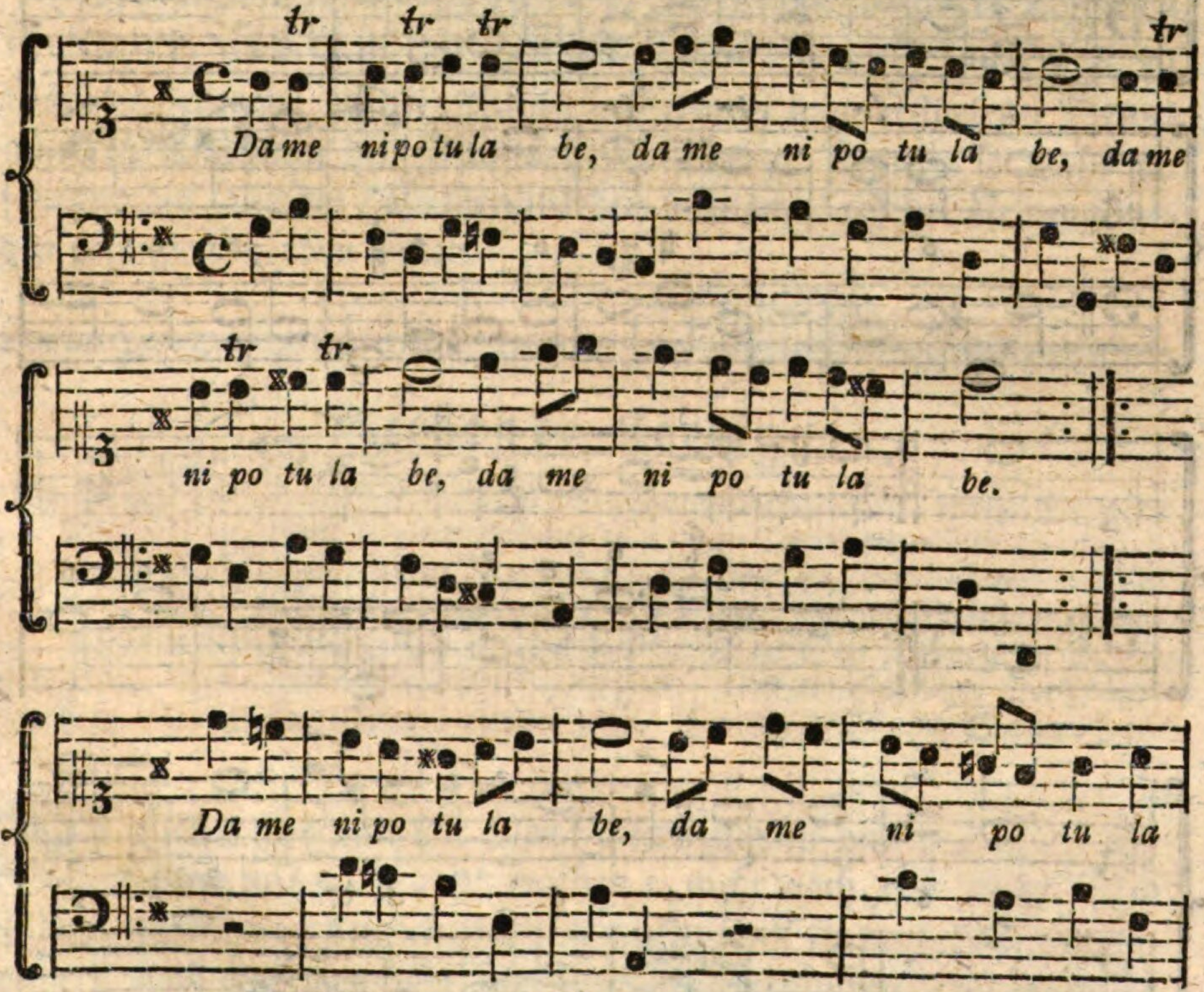
fühlbar machen, wenn man das erſte Viertel mit einem etwas ſtärkern, das zweyte mit einem ſchwächern Niederſchlage, das dritte und vierte aber mit einer doppelten Rückung der Hand aufwärts ausdrückt. Mit einem nach allen vier Winden gerichteten Gefechte der Hand, wobey die Nachbarn zur Rechten und Lincken für ihre Augen beſorgt ſeyn müſſen, wird im Tactgeben wenig gewonnen; am beſten iſt es, wenn man es ohne Grimaſſen, und mit dem wenigſten Geräuſche thun kann. Die ſchicklichſte und beqvemſte Art ſcheint mir zu ſeyn, wenn der Sänger ſeine Noten vor ſich hinlegt, und ſodann mit den Fingern der rechten Hand den Niederſchlag in ſeine flache linke Hand verrichtet. Dieſen allein kann er etwas hören laſſen; das übrige muß nicht gehört, ſondern blos geſehen werden, und dazu iſt eine mäßige Erhebung der Hand ſchon hinreichend. Außerdem fängt dieſes Exempel auch nicht im Niederſchlage, ſondern mit zwo Noten im Aufſchlage an. Es iſt ferner im achten Tacte durch ein Zeichen von einander abgeſondert, welches man ein **Wiederholungszeichen** nennt, und eine Wiederholung des Vorhergehenden und Nachfolgenden verlangt, wenn auf beyden Seiten Puncte ſtehen, deren Anzahl übrigens gleichgültig iſt; doch dürfen ihrer nicht weniger als zwey auf ieder Seite ſeyn. Am Ende, wenn die Wiederholung des zweyten Theils ſtatt hat, werden dieſe Puncte noch einmal geſetzt.

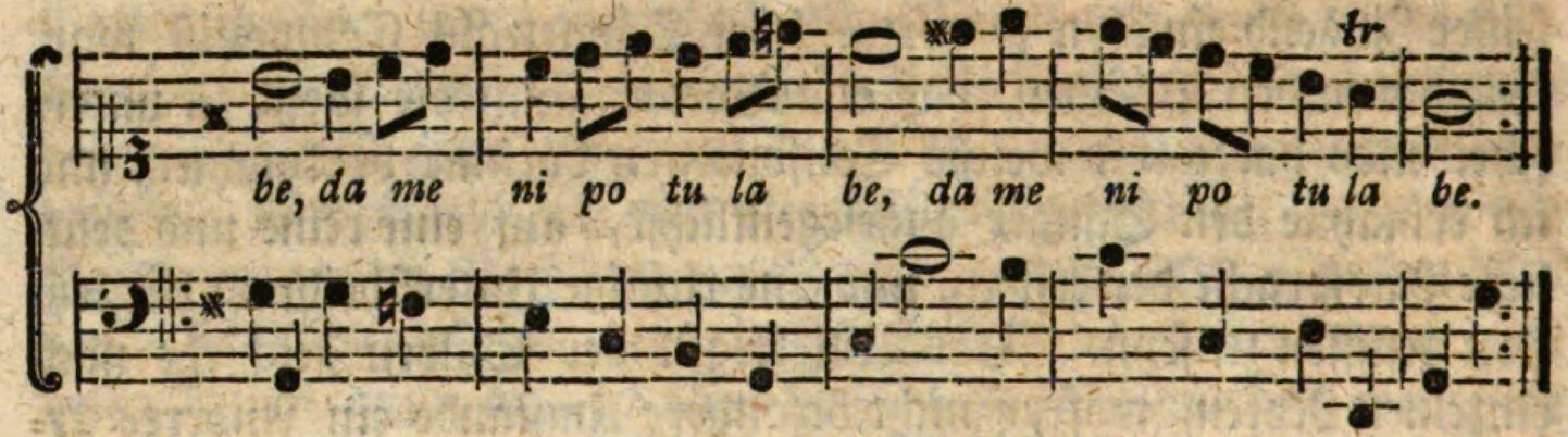
§. 16.

Vorausgeſetzt, daß nun der Sänger die Noten ohne Anſtoß zu benennen *) weiß, wollen wir ihm Gelegenheit geben, **Sylben** zu ſprechen. Dieſe ſchon oben angeführten Sylben, da me ni po tu la be, ſind eine Erfindung des ſeel. Capellmeiſters **Graun**, der in ſei-

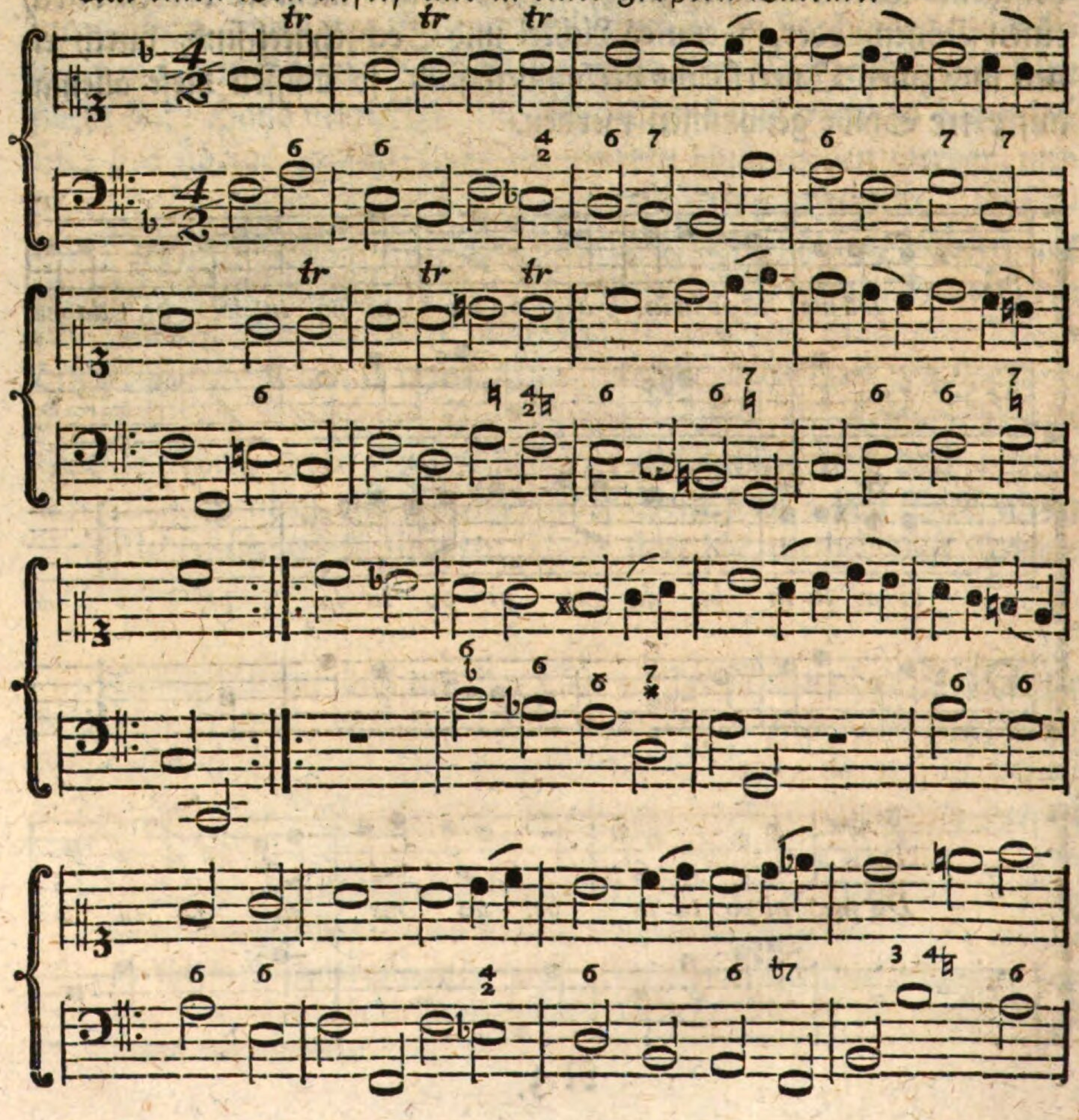
*) Sollte mich dieſe Vermuthung betrügen, ſo verſteht ſichs von ſelbſt, daß man bey iedem Uebungsexempel noch mit Abcdiren mit unter fortfahren müſſe, wenn man an den kleinen Erläuterungsexempeln, deren in ieder Lection noch genug vorkommen werden, nicht genug zu haben glaubt, welche nicht beſſer, als mit den Buchſtaben geſungen werden können.

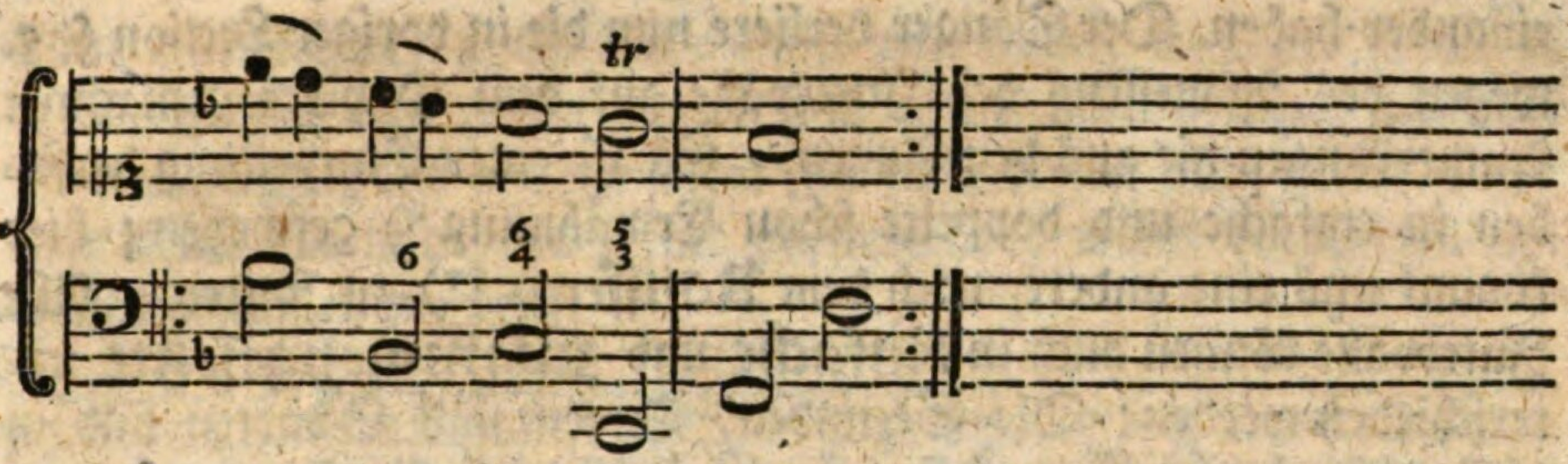
ſeiner Jugend ein eben ſo vortreflicher Sänger als Componiſt war. Sie haben den Vortheil, daß alle Vocale, auch die wohl zu unterſcheidende harte und weiche Conſonanten darinne vorkommen, und ich ermahne den Sänger angelegentlichſt, auf eine reine und deutliche Ausſprache der erſtern, und eine richtige Unterſcheidung der letztern befliſſen zu ſeyn. Das Unterlegen der Sylben geſchieht nach einzelnen Noten, wofern nicht beſondere Umſtände ein Anderes erheiſchen. Wenn nämlich zwey, drey, vier und mehrere Noten durch einen Bogen, oder, wenn es Achtel und Sechzehntel ſind, durch einen und zwey Qveerſtriche verbunden ſind, ſo müſſen dieſe allemal auf **eine** Sylbe genommen werden.





Um einen Ton tiefer, und in einer größern Tactart.





Wegen der Bogen über den Noten ſehe man den §. 7. der fünften Lection nach, und vergleiche damit den 11ten und 15ten eben derſelben Lection, ſo hat man alles beyſammen, was über dieſe Materie geſagt werden kann.

Zur Uebung kann man dieſes Exempel noch in andere Tonarten übertragen, auch es in der kleinern Tactart des $\frac{4}{8}$ oder $\frac{2}{4}$ zu Papiere bringen; da ohnedem dieſe Exempel keine feſtgeſetzte Bewegung in Anſehung des Zeitmaaßes erfodern, ſondern ſo wohl geſchwind als langſam geſungen werden können, auch der Uebung wegen geſungen werden ſollen.

Siebende Lection.

Eintheilung der Intervalle in einfache und zuſammengeſetzte §. 1. Große und kleine Terzen §. 2. 3. Wie ſie geſucht werden §. 4. Zwo Terzen geben eine Qvinte §. 5. Jngleichen den harmoniſchen Dreyklang §. 6. Wie die Qvinten geſucht werden §. 7. Mit der Octave vermehrt, giebt einen Vierklang oder Grundaccord §. 8. Allgemeine Anmerkung über die Intervallenexempel §. 9. Uebung der Octave §. 10. Vom Puncte hinter den Noten §. 11. Von veränderlichen Vorſchlägen §. 12. Einige Anmerkungen darüber §. 13. Von der dreytheiligen Tactart §. 14.

§. 1.

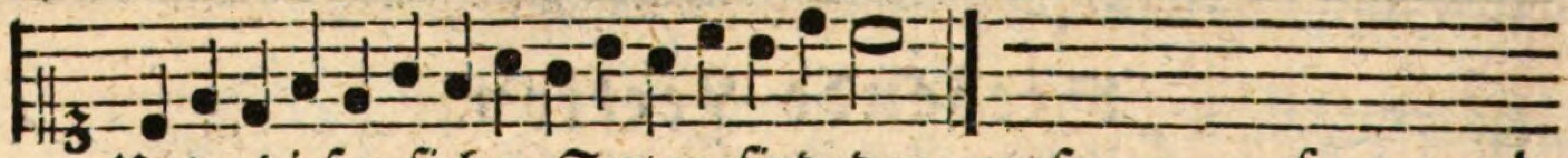
Wir wollen uns nun mit allen Intervallen in vier oder fünf Lectionen näher bekannt machen: nicht nach der Reihe ihrer Zahlen, wie man in deutſchen Singſchulen ſonſt zu verfahren pflegte, ſondern nach einer gewiſſen harmoniſchen Verbindung, die ſie unter

ein=

einander haben. Der Sänger verliere nun die in voriger Lection §. 5. wegen des Abmeſſens der Intervalle auf dem Papiere gemachten Anmerkungen nie aus den Augen. Es iſt einer Eintheilung derſelben in einfache und doppelte ſchon Erwähnung *) geſchehen; hier kömmt uns eine andere, nach dem **Rouſſeau** **), zu ſtatten. Alle Intervalle können auch in **einfache** und **zuſammengeſetzte** unterſchieden werden: Die Secunden, Terzen und Qvarten ſind in dieſem Verſtande allein einfache, alle übrigen ſind zuſammengeſetzte. Die Erläuterung darüber wird bey jeder Gelegenheit beſonders gegeben werden.

§. 2.

Die Beſchaffenheit dieſer Intervalle, ob ſie groß oder klein, übermäßig oder vermindert ſind, wollen wir iedesmal nach der harten Tonleiter unterſuchen, und was ſich in dieſer nicht findet, das wird in der weichen Tonleiter anzutreffen ſeyn. Die **Terz** ſoll voritzt den Anfang machen. Sie iſt ein Intervall von zwo Secunden in drey Stufen, ſowohl auf dem Notenplane, als auch wenn man ſie mit der Stimme ***) ſucht. In der harten Tonleiter finden ſich folgende, und in folgender Ordnung:



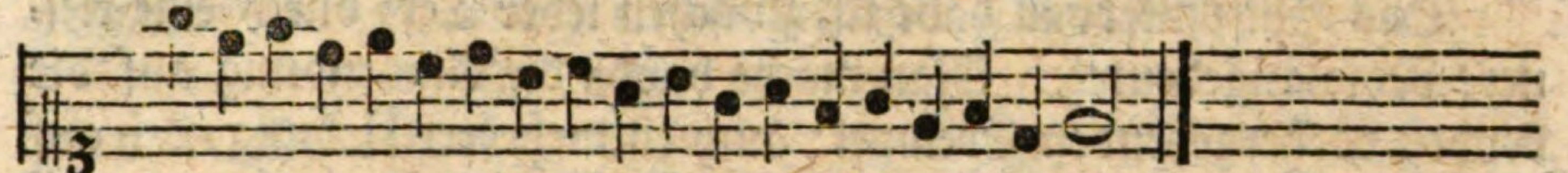
Unter dieſen ſieben Terzen ſind drey große, c - e, f - a, g - h, welche zwiſchen ihren drey Stufen zwo große Secunden oder ganze Töne

*) S. §. 3. der ſechſten Lection.

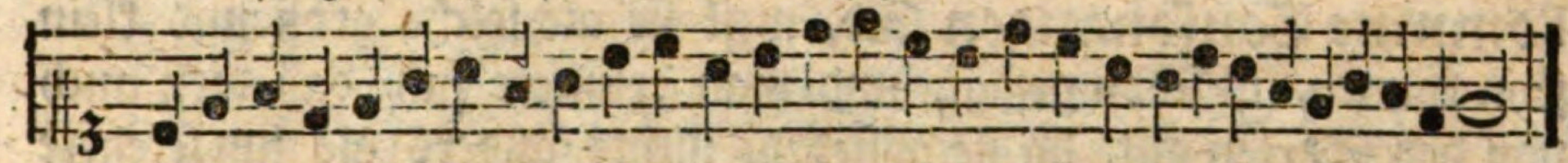
**) Man ſehe ſein Dictionnaire de Muſique, in dem Artikel Conſonnance. Er macht dieſe Eintheilung nur in Anſehung der Conſonanzen; wir aber wollen ſie von allen Intervallen überhaupt verſtehen.

***) Mit der Stimme ſuchen heißt, ein unbekanntes Intervall vermittelſt eines andern bekannten ausfindig machen. So gelangt man zur Terz, wenn man zwo Secunden auf- oder abſteigend ſingt. Es iſt dieſes Suchen für Sänger im Anfange ein nöthiges Hülfsmittel, bis ſie durch Zeit und Uebung die ſchwerſten und entfernteſten Intervalle ungeſucht angeben lernen.

Tône einſchließen, z. E. c d e; und vier kleine, d - f, e - g, a - c, h - d, welche aus einem ganzen und einem halben Tone beſtehen. Von einer Terz zur andern findet ſich immer eine abſteigende große oder kleine Secunde, oder eine aufſteigende, wenn die Terzen abwärts geſungen werden.

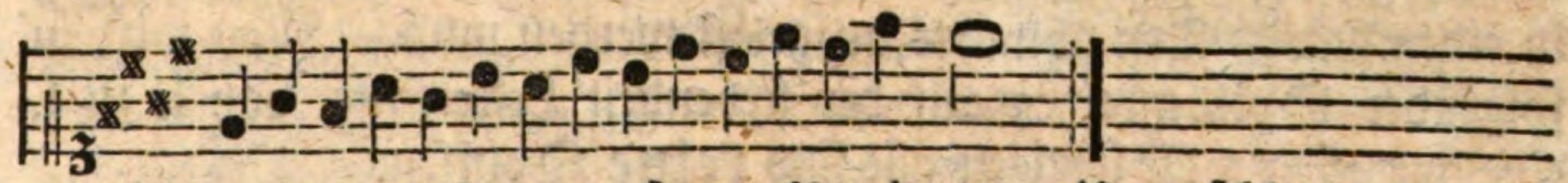


Oder ſteigend und fallend vermiſcht.



§. 3.

Die kleinen Terzen haben, wenn ſie vermittelſt der Secunden geſucht werden, den halben Ton bald zwiſchen der erſten und zweyten Stufe, wie z. E. e f g, h c d, bald zwiſchen der zweyten und dritten, als d e f, a h c. Dieſer Umſtand gründet ſich auf die Stelle, die dieſe Terzen in der Tonleiter einnehmen, und iſt in den verſetzten Tonleitern eben derſelbe. Z. E.

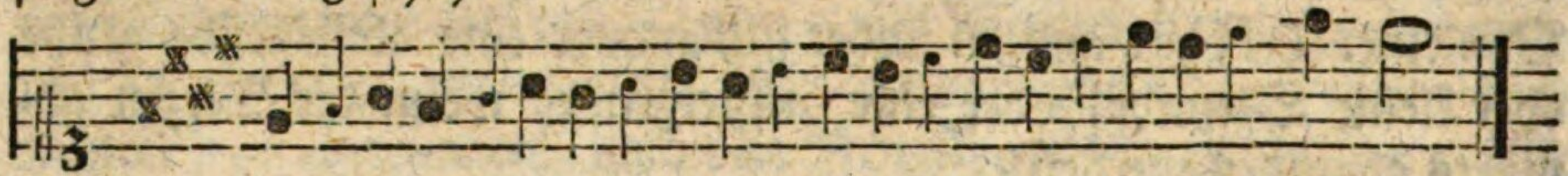


Hier wird das Auge auf dem Papiere den Unterſchied, der zwiſchen dieſen und den obigen Terzen iſt, nicht gewahr, wenn es nicht die in e dur verſetzte Tonleiter, und die dazu gehörigen Erhöhungszeichen bemerkt. Uebrigens ſuche man ſich im Treffen der Terzen, ſo wohl der kleinen als der großen, ſo wohl ab- als aufſteigend, ſobald als möglich feſt zu machen, weil wir ſie bey allen folgenden Intervallen als ein Hülfsintervall nöthig haben werden.

§. 4.

Sollte es dem Sänger Mühe machen, dieſe Terzen ſogleich zu treffen, und hätte er nöthig, ſie erſt zu ſuchen, ſo müßte es durch

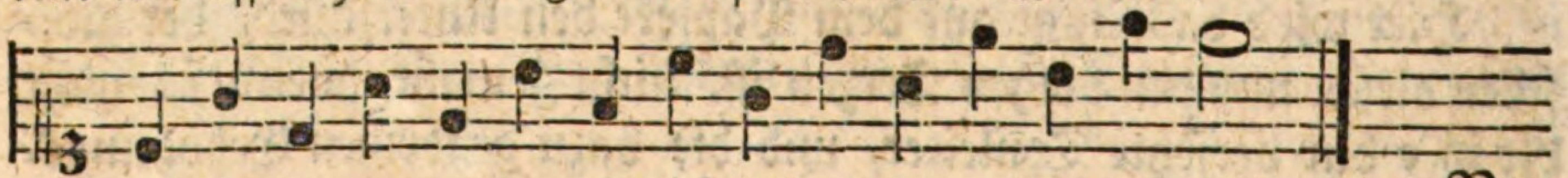
aufſteigende Secunden, und nach Beſchaffenheit der Tonleiter auf folgende Art geſchehen.



Das Hülfsintervall habe ich zwiſchen ieder Terz durch eine kleinere Note angedeutet. Man mache davon die Anwendung auf die beyden vorhergehenden Exempel; auch zu mehrerer Uebung noch auf mehrere verſetzte harte Tonleitern. Daß die Terzen **unvollkommne Conſonanzen** ſind, weil ſie als ſolche groß und klein ſeyn können, iſt ſchon geſagt, und man erinnere ſich, daß dieß auch von den Sexten gilt, da ſie ohnedem nichts anders als umgekehrte Terzen ſind.

§. 5.

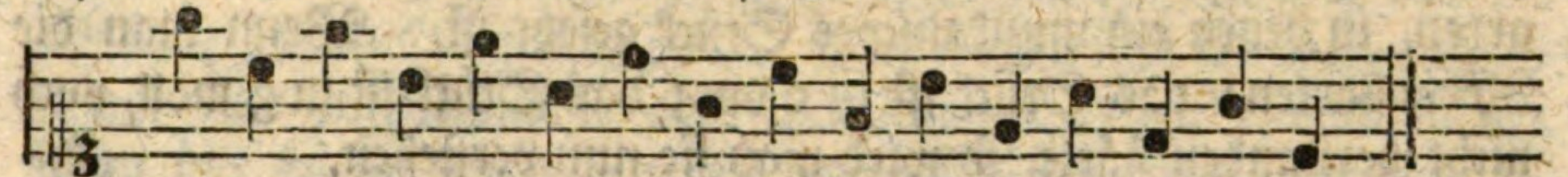
Zwo Terzen über einander geben eine **Qvinte**, welche **rein** und eine **vollkommne Conſonanz** genennt wird, wenn ſie aus einer großen und kleinen Terz zuſammen geſetzt iſt, von denen bald die große, bald die kleine unten ſteht. Zwo kleine Terzen über einander, geben eine **verminderte** *) Qvinte, die als **Diſſonanz** in einen halben Ton abwärts aufgelöſt werden muß. Man wird in folgender Qvintenreihe, auf der ſiebenden Leiterſtufe, von h zu f, eine antreffen; die übrigen alle ſind **reine Qvinten**.



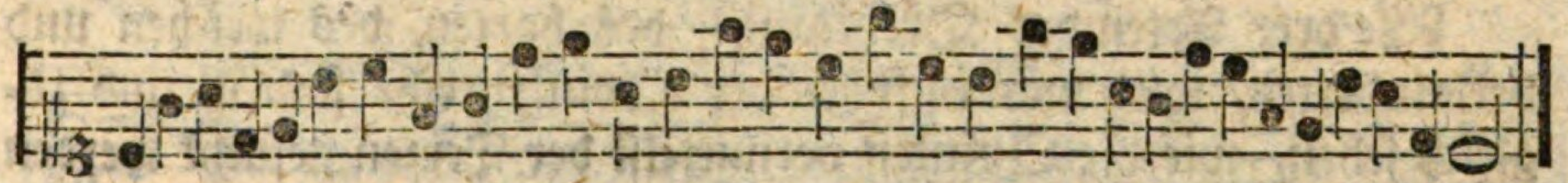
Von

*) Einige Muſiker nennen dieſe verminderte Qvinte, die kleine, auch wohl die falſche; die übermäßige aber die große. Eben ſo machen ſie es mit der Qvarte: die übermäßige heißt bey ihnen die große, oder die falſche; die verminderte hingegen die kleine. Das kann man ihnen nun wohl erlauben, weil ſie ein gewiſſes Recht der Verjährung vorſchützen, und es überhaupt gut iſt, ut in verbis ſimus faciles. Mit der übermäßigen Qvinte haben wir in dieſer Lection noch nichts zu thun; ſie entſtehet durch zwo über einander geſetzte große Terzen, z. E. c e gis, und findet ſich in der weichen Tonleiter.

Von einer Qvinte zur andern findet ſich hier eine fallende Qvarte, und eine ſteigende, wenn man die Qvinten abwärts ſingt. Es iſt gut, daß man auf alles aufmerkſam gemacht wird, damit man nicht bisweilen Dinge für neu anſieht, die ſchon da geweſen ſind. Doch ſoll in folgender Lection von den Qvarten beſonders gehandelt werden. Nun die abſteigenden Qvinten.



Oder ſteigend und fallend vermiſcht.



§. 6.

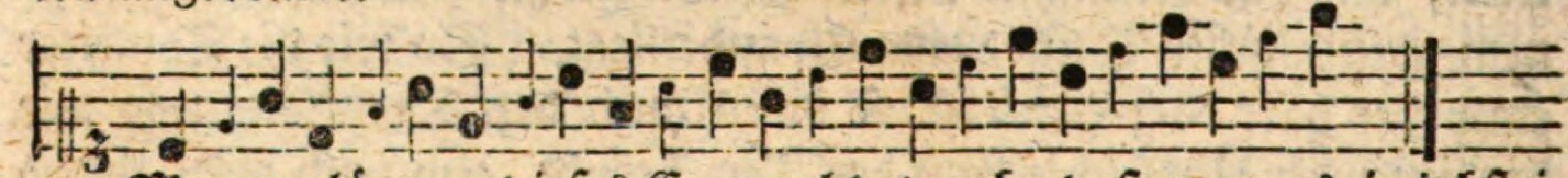
Das Suchen der Qvinten durch Hülfe der Terz giebt zu einer andern ſehr wichtigen Anmerkung Gelegenheit. Außerdem, daß man ſiehet, wie bald die große, bald die kleine Terz vorangehet, iſt darinne auch die Lehre der ſogenanten **Dreyklänge** *) oder **Accorde** enthalten. Dieſe ſind gleichſam ein kurzer Inbegrif der Tonleiter, und das deutlichſte Mittel die Tonart zu erkennen, welche einem muſikaliſchen Stücke zum Grunde liegt. So wie die Tonleiter entweder hart oder weich iſt, ſo iſt es auch der Dreyklang; ſo wie bey jener der Unterſchied auf der Terz beruht, alſo auch hier. Wird die reine Qvinte mit der großen und kleinen Terz zuſammen geſetzt, das heißt, geht die große Terz voran, ſo nennt man das den **harten** Dreyklang; geht aber die kleine Terz voran, ſo heißt der Dreyklang ein **weicher**. Derjenige Dreyklang aber, der aus zwo klei-

*) Ich weiß es wohl, daß es in der Harmonie mancherley Accorde, mancherley Drey- und Vierklänge giebt, und wenn ich eine Lehre der Harmonie ſchriebe, müßte ich hier etwas beſtimmter reden. Für den Sänger aber iſt es genug, wenn er nur das Ding kennen lernt, das man ſonſt einen harmoniſchen Dreyklang, oder reinen Grundaccord nennt. Von keinem andern Accorde iſt auch in dieſer Lection die Rede.

nen Terzen entſteht, welche eine verminderte Qvinte geben, wird ein **verminderter** Dreyklang genennt, und iſt diſſonirend, weil alle verminderte Intervalle Diſſonanzen ſind. Er kann auch nie zur Beſtimmung einer Tonart, oder zur Grundlage eines muſikaliſchen Stücks dienen; dazu ſind nur die beyden erſten, der harte und weiche Dreyklang, brauchbar. So wie dieſe ſind, ſo ſind auch die Tonarten, in denen ein muſikaliſches Stück geſetzt iſt. Wenn man die Redensarten: das Stück iſt in c dur; das Stück iſt in g moll, noch nicht verſtanden hätte, ſo wird man ſie nun verſtehen.

§. 7.

Alle drey Arten des Dreyklangs, des harten, des weichen und verminderten, wird man in folgender Qvintenreihe finden, und zugleich ſehen, wie die Qvinten vermittelſt der Terzen geſucht werden müſſen, ſo lange ſie ein Sänger noch nicht mit Sicherheit zu treffen weiß. Der harte Dreyklang, wo die große Terz voran geht, findet ſich dreymal, in c e g, f a c, g h d; der weiche, der die kleine Terz unten hat, ebenfalls dreymal, in d f a, e g h, a c e; der verminderte iſt ein einzigesmal da, in h d f. Das Auge nicht zu verwirren, habe ich die Terzen abermals mit kleinern Noten zwiſchen den Qvinten angedeutet.



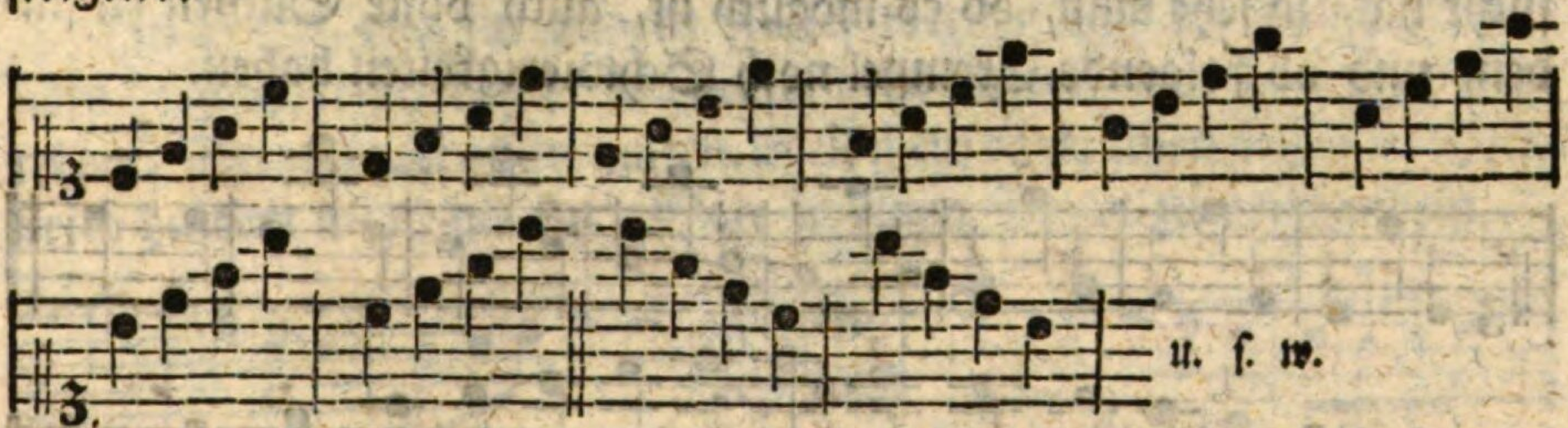
Man verlängere dieſes Exempel dadurch, daß man es in abſteigenden Qvinten rückwärts ſinge; auch kann man es in andere Tonarten übertragen.

§. 8.

Um die Dreyklänge zu vollſtändigen Accorden zu machen, (denn darunter verſteht man doch wohl insgemein einen Vierklang), fügt man ihnen oben noch eine reine Qvarte *) bey, welche mit dem unter=

*) Wenn der reine oder vollkommene Grundaccord dem Menſchen von Natur ſo eingepflanzt iſt, wie einige Tonlehrer glauben, ſo bin ich gar nicht in Sorgen, daß nicht jeder

terſten Tone des Dreyklangs eine Octave macht. Man ſagt daher, ein Accord beſtehe aus der Terz, Qvinte und Octave. Was hier vom Unterſchiede des harten und weichen, oder Dur- und Mollaccords geſagt werden könnte, wäre nichts anderes, als was im Vorigen über die Dreyklänge iſt geſagt worden. Die reine Octave behauptet unter den vollkommenen Conſonanzen den erſten Platz; der zweyte gehört der reinen Qvinte. Wir wollen nun die obigen Dreyklänge alle in Vierklänge oder vollſtändige Accorde verwandeln. Man übe ſie, ſo wie alle vorige Intervallenexempel, auf- und abſteigend.



Den verminderten Accord h d f h kann man nicht wohl von der Reihe ausſchließen, ſo unähnlich er ſonſt allen übrigen iſt; es iſt außerdem auch nöthig, daß ein Sänger mit ihm bekannt ſey.

§. 9.

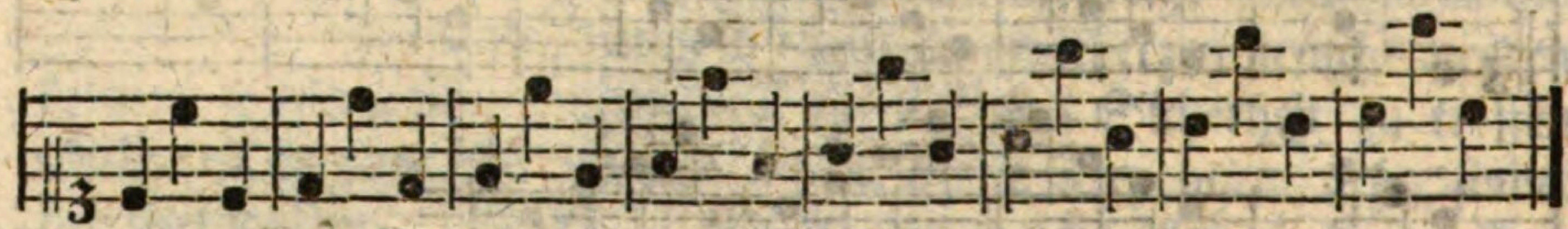
Eine Schwierigkeit wird den Sänger in obigem Exempel ſtutzig machen, wenn er es geſchwind nach einander wegſingt: die fallenden Septimen nemlich, die ſich zwiſchen iedem Accorde befinden, und ſich in ſteigende verwandeln, wenn man die Accorde abwärts ſingt. Außerdem nun, daß von der Septime künftig noch beſonders gehandelt werden ſoll, kann man doch auch hier ſich ſchon ein wenig darauf vorbereiten, da ſie in Verbindung mit andern Intervallen auftritt, welche freylich wohl voritzt eine vorzüglichere Aufmerkſamkeit verdienen. Ein Umſtand kann in allen dieſen und den folgen-

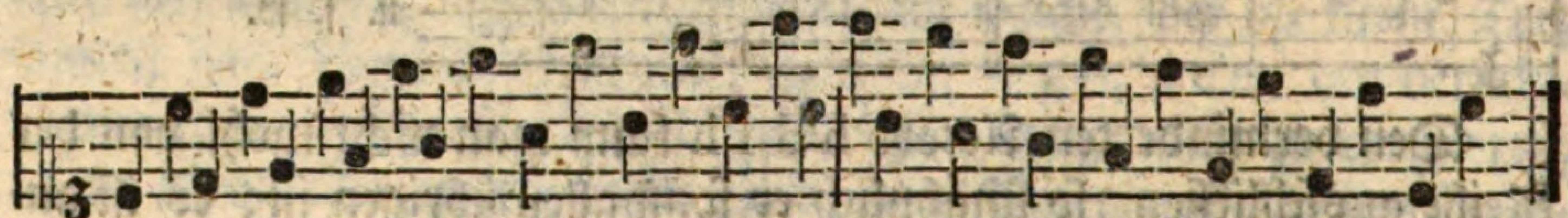
ieder Sänger dieſe Qvarte finden werde, ob er gleich erſt in folgender Lection erfahren ſoll, wie ſie zu ſuchen ſey.

den Exempeln zur Erleichterung dienen: Sie ſind nach der Folge der Stufen in der Scale eingerichtet, und wenn man mit dieſer genugſam bekannt iſt, ſo wird man in der Reihe derſelben den Ton leicht finden, und ein dazwiſchen liegendes ſchwereres Intervall kaum gewahr werden.

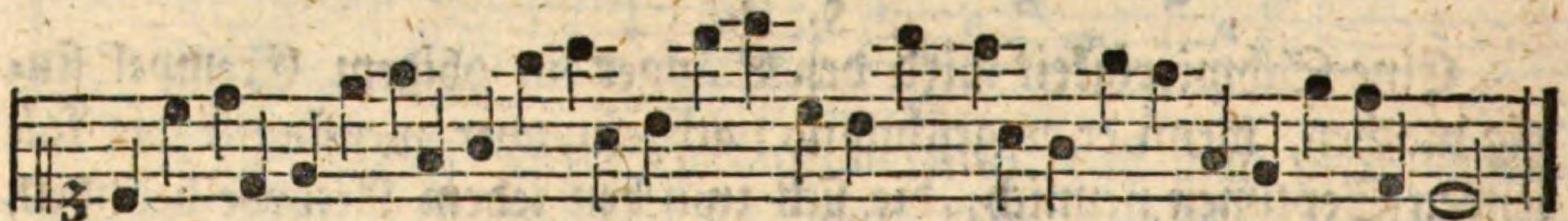
§. 10.

Wir müſſen nun noch bey der Octave etwas ſtehen bleiben. Die Art, wie ſie vermittelſt der Terz und Qvinte geſucht werden kann, iſt im vorigen Exempel enthalten. Wenn man nun lange genug geſucht hat, ſo ſehe man, ob es möglich iſt, auch ohne Suchen zu finden, und ob folgende Exempel noch Schwierigkeiten haben.





Oder ſteigend und fallend vermiſcht.

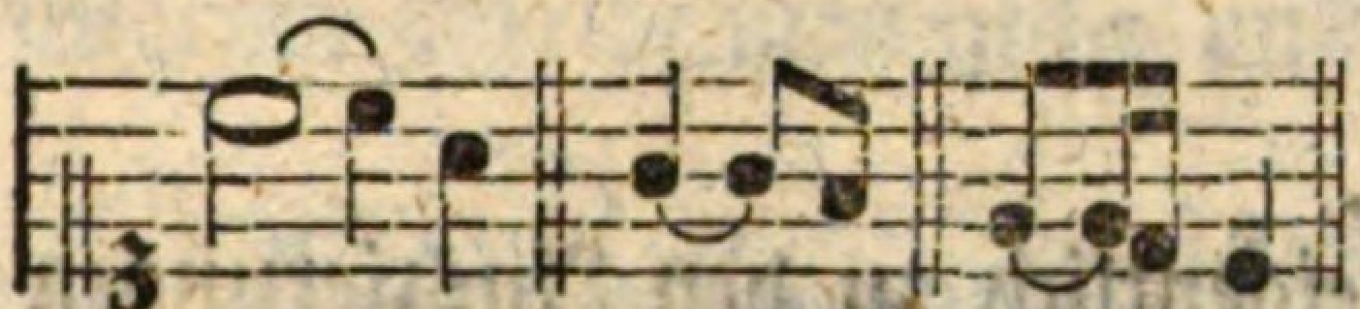
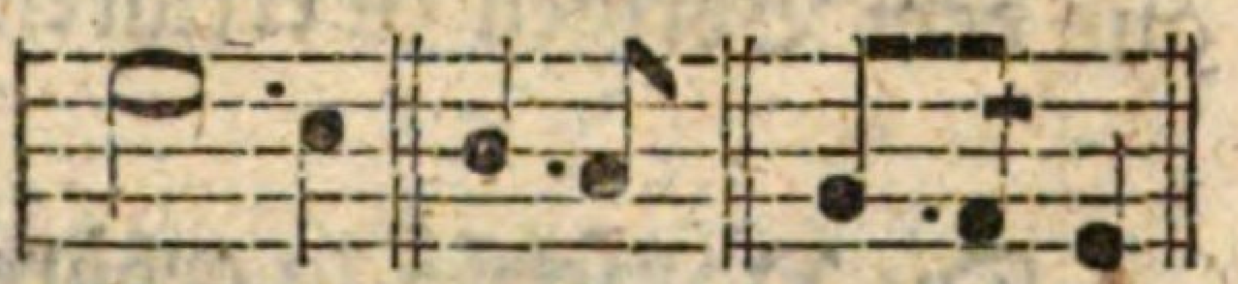


Alles was in dieſer Lection vorgetragen worden, verdient wohl gefaßt, und fleißig geübt zu werden. Sie iſt eine der wichtigſten im ganzen Buche; man hüpfe alſo nicht leichtſinnig darüber weg. In Betrachtung deſſen will ich nicht viel Neues über die Tactarten hier vortragen, ſondern die vollſtändige Erklärung derſelben bis zur folgenden Lection verſparen. Ich füge aber voritzt noch ein paar Anmerkungen über die Puncte hinter den Noten, und über die Vorſchläge bey.

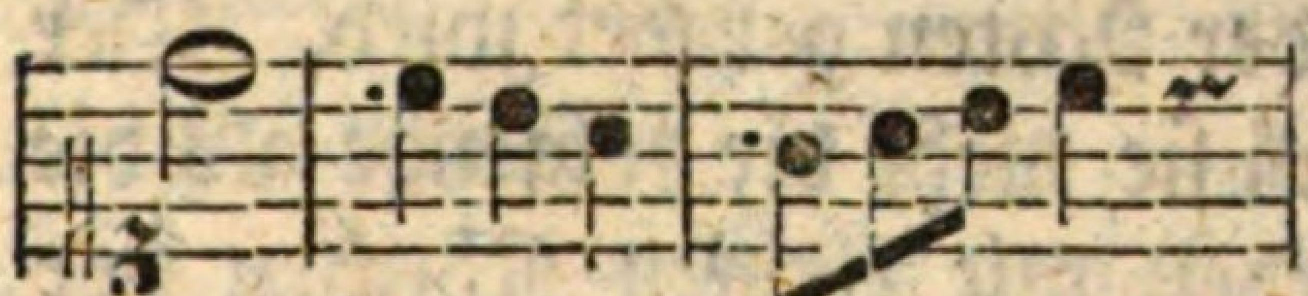
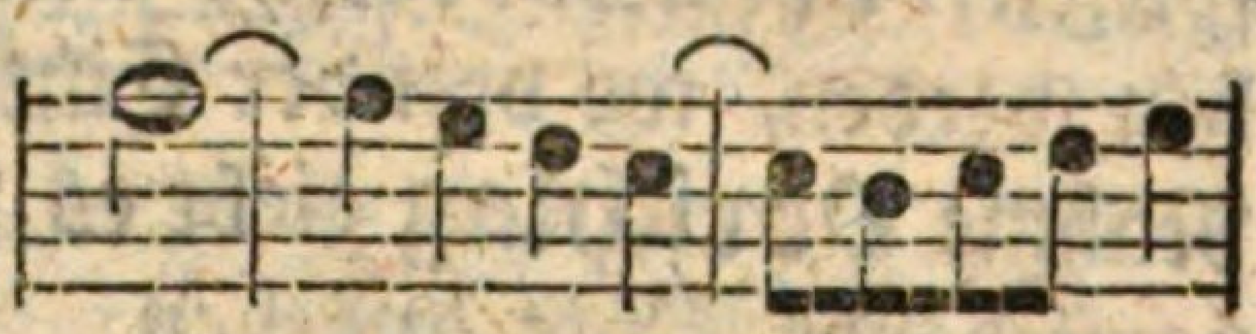
§. 11.

§. 11.

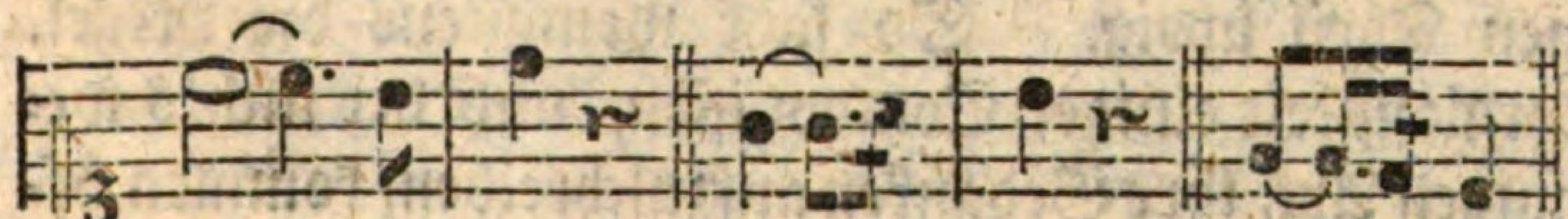
Die **Puncte** hinter den Noten beruhen mit denen im §. 15. der fünften Lection beſchriebenen Bindungen auf einerley Grunde. Wenn eine mit einer langen auf eben derſelben Stufe ſtehende kurze Note den halben Werth der langen hat, und mit derſelben durch einen Bogen verbunden iſt, ſo kann allemal, an ſtatt der kurzen Note, ein Punct geſetzt, und der Bogen weggelaſſen werden. Z. E.

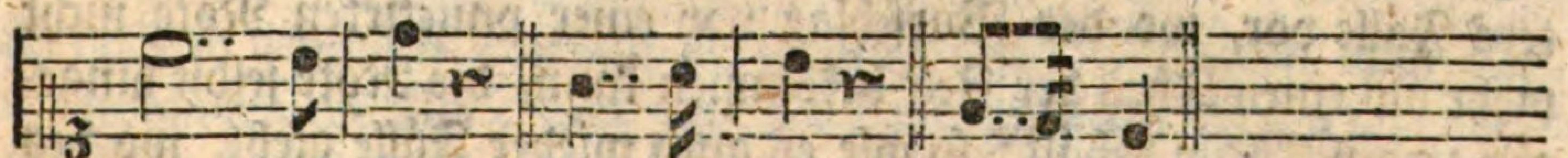

kann ſo ſtehen:


In einem wie im andern Falle, werden bey der halben Tactnote drey Viertel, bey dem Viertel drey Achtel, und bey dem Achtel drey Sechzehntel ausgehalten. Selbſt ein dazwiſchen ſtehender Tactſtrich hindert nicht, die kurze Note in einen Punct zu verwandeln.


iſt einerley mit


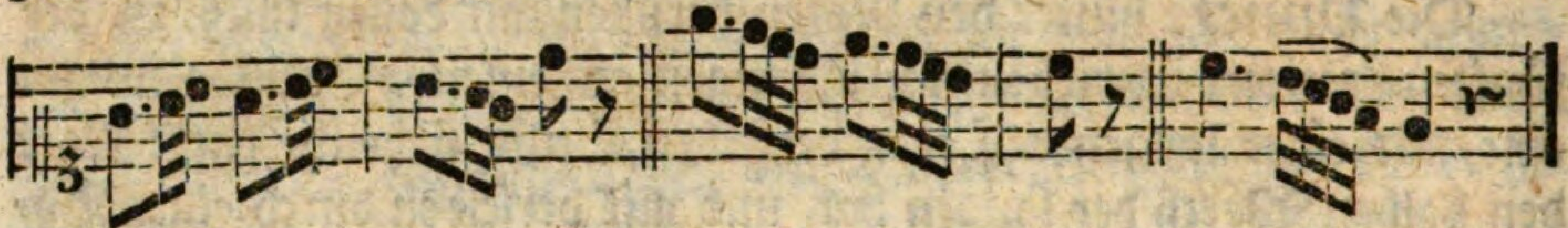
Die Regel lautet demnach ſo: **Ein Punct hinter einer Note gilt allemal halb ſo viel, als dieſelbe Note.** Wenn aber die Note, deren Stelle ein Punct vertreten ſoll, ſelbſt ſchon einen Punct hinter ſich hat? Alsdann müſſen zween Puncte geſetzt werden, und der zweyte gilt nur die Hälfte des erſten. Z. E.


kann ſo geſchrieben werden:



Man merke aber, daß hier die verlängerte Note mit wachſender Stärke, und faſt über die erfoderliche Länge gehalten, die kurze Note hingegen ſcharf und ſchleunig an die folgende angezogen werden müſſe. Eben ſo verhält es ſich, wenn die auf einen Punct folgen

gende Note in zwey, drey oder vier kleinere zertheilt wird; z. E.



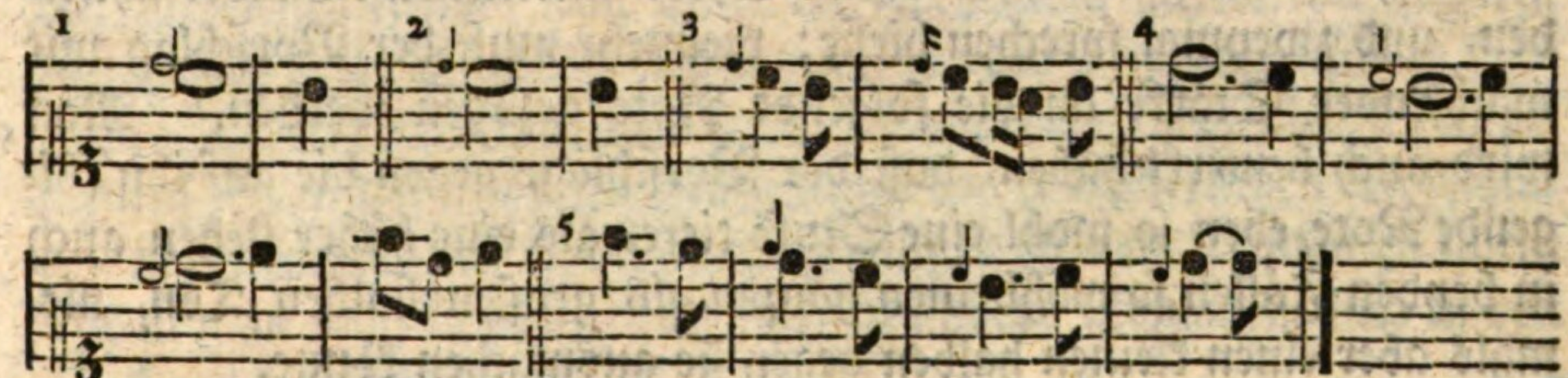
Auch bey Pauſen pflegt man einen Punct nach einem Viertel, Achtel oder Sechzehntel zu ſetzen; den Werth deſſelben wird man ſich aus dem Vorigen zu erklären wiſſen.

§. 12.

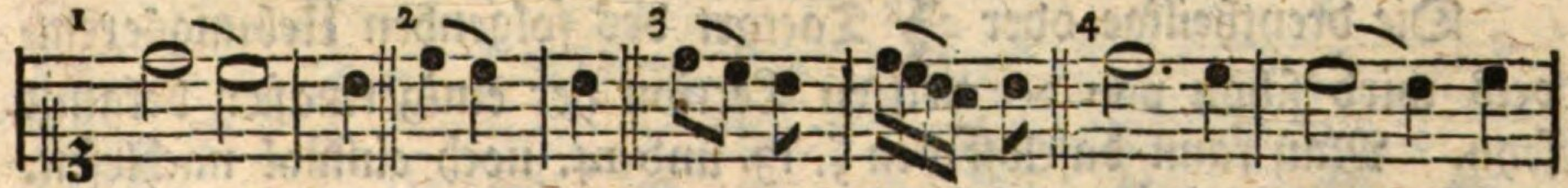
Die **Vorſchläge** gehören zwar eigentlich zu den Auszierungen des Geſanges, oder zu den Manieren, wovon in der zwölften Lection gehandelt werden ſoll: aber eine gewiſſe Gattung derſelben, die Herr **Bach**, in ſeinem Verſuch über die wahre Art das Clavier zu ſpielen, **veränderliche** nennt, kann da ſehr beqvem mit beſchrieben werden, wo von der Eintheilung der Noten geredet wird. Der Nahme **Vorſchlag** giebt es ſchon, daß ſie mehr die folgende als die vorſtehende Note angehen. Sie werden mit kleinen Nötchen vor dieſelbe geſetzt, und theilen ſich zur Hälfte in die Zeit oder Dauer der Note, vor welcher ſie ſtehen, wenn eine gleiche Theilung möglich iſt. Vor Noten, die durch einen Punct, oder eine daran gebundene kleinere Note verlängert oder dreytheilig gemacht werden, nehmen ſie gar die große Hälfte, oder zween Theile weg, und laſſen für die Note ſelbſt nur einen Theil übrig. So ſagt wenigſtens die Regel. Aber bey der Sorgloſigkeit einiger Componiſten, und der nichts weniger als einförmigen Art, ihre Gedanken aufzuſchreiben, kommen öfters Fälle vor, wo der Vorſchlag vor einer punctirten Note nicht mehr als einen Theil der Zeit bekommen kann, die Note ſelbſt hingegen zween Theile behält; ſo wie es auch wieder Fälle giebt, wo des Ausdrucks wegen der Vorſchlag vor einer gleichtheiligen Note länger als die Hälfte gehalten werden muß. Freylich wäre es in dieſen Fällen der Regel und des Sängers wegen beſſer, wenn der Vorſchlag als eine vollgültige Note geſchrieben wäre; die erſte bliebe fein

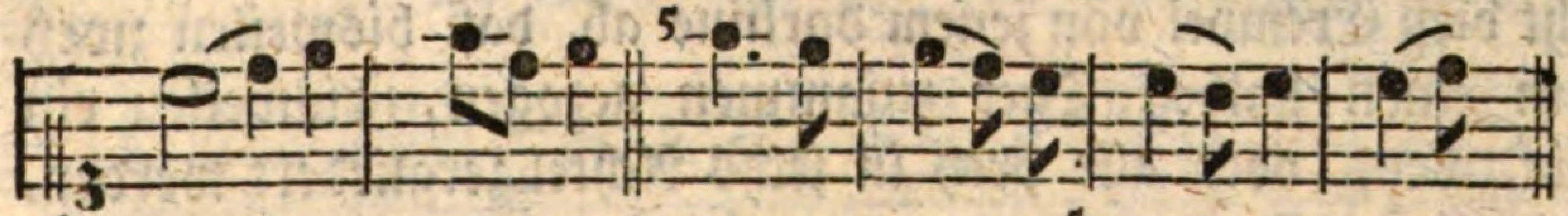
bey

bey Ehren, und der andere wüßte ſogleich woran er wäre. Ueberhaupt kann ich keine Urſache finden, warum nicht alle dieſe veränderlichen Vorſchläge als in den Zuſammenhang der Melodie und Harmonie gehörige Noten, ſo gut als andere, hingeſchrieben werden könnten. Die Componiſten würden dabey nicht ſchlimmer wegkommen; ja bey ſolchen Ausführern, die entweder auf die Vorſchläge nicht achten, oder ſich nicht darauf verſtehen, allemal beſſer fahren. Warum ſchreibt man nicht, anſtatt

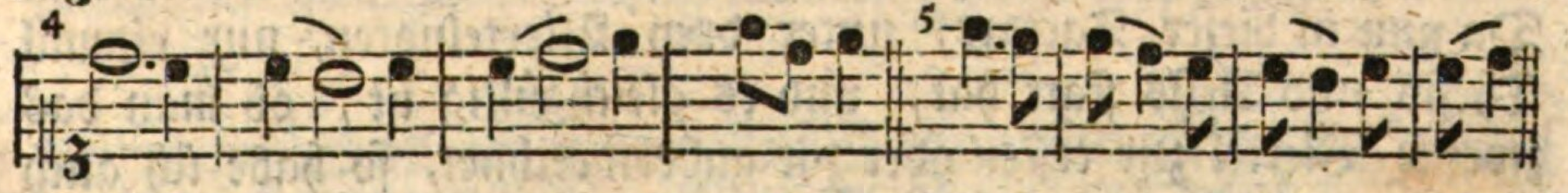


lieber ſo?





oder



da doch ſo geſungen und geſpielt werden ſoll. Ja wenn noch alle Componiſten die Vorſchläge nach der ihnen zukommenden Dauer der Zeit vorzeichneten, ſo möchte es noch gehen: aber ſo giebt es deren die Menge, die ein Achtel oder Sechzehntel, als Vorſchlag, vor alle Noten ohne Unterſchied ſetzen; und was die Componiſten nicht verhudeln, das nehmen die Abſchreiber auf ſich.

§. 13.

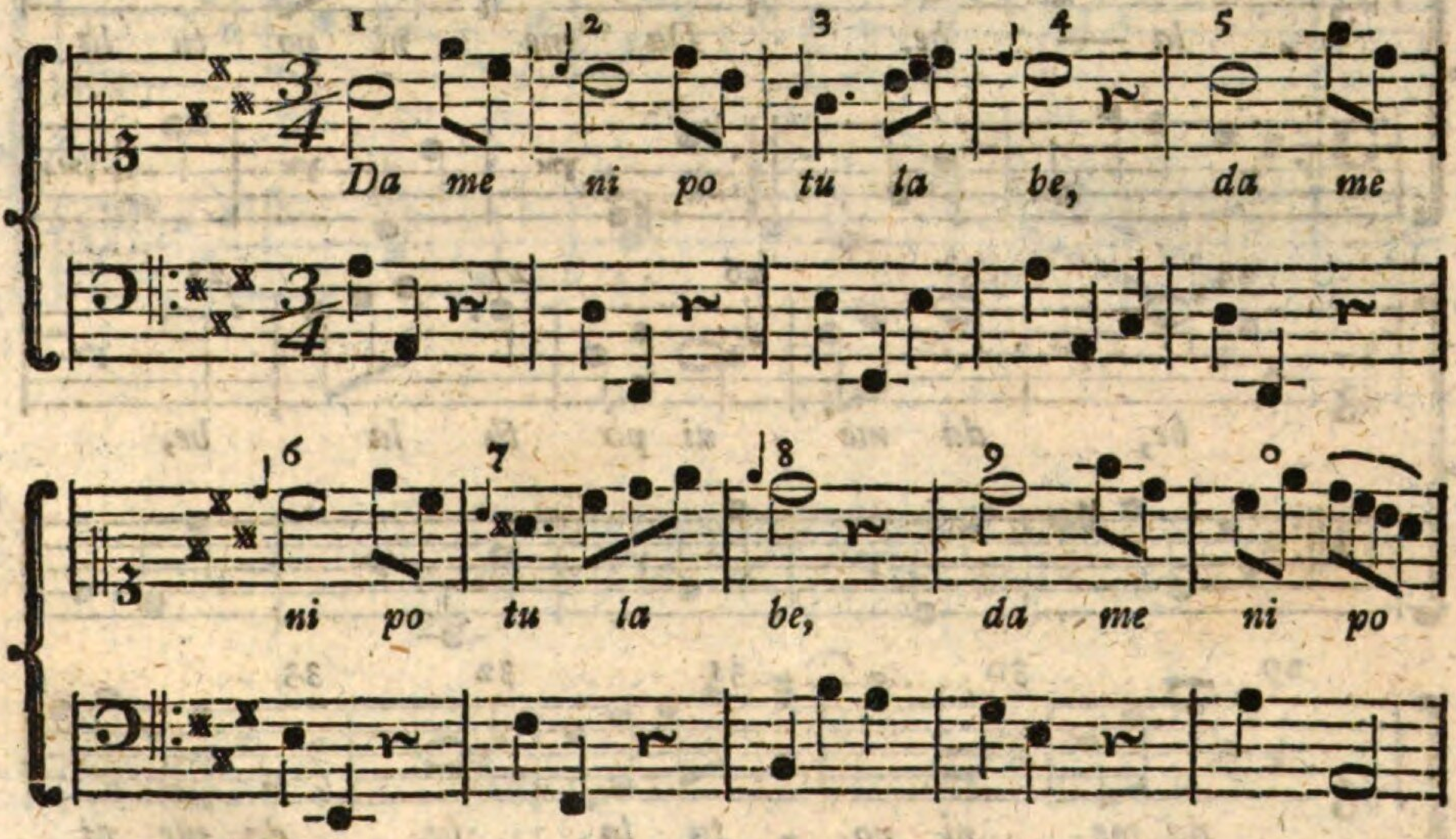
Ein Sänger kann übrigens aus obigen Beyſpielen alles das einſehen lernen, was ich von den veränderlichen Vorſchlägen geſagt habe. Da ſie in die Zeit der folgenden Note gezogen werden, ſo folgt auch, daß ſie mit dieſer auf einer und eben derſelben Sylbe geſprochen werden müſſen, und daß das Sprechen der Sylbe ſchon mit dem Vorſchlage den Anfang nimmt. Ferner folgt daraus, daß man zwiſchen einem Vorſchlage, und der darauf folgenden Note, nicht Athem holen darf, weil*) das eine Sylbe mitten von einander ſchneiden, und zweymal ſprechen hieße; vielmehr muß der Vorſchlag mit wachſender Stärke an die folgende Note gezogen werden. Man wird auch bemerkt haben, daß der Vorſchlag, gegen die auf ihn folgende Note, eben ſo wohl eine Stufe tiefer als eine höher ſtehen, auch in beyden Fällen ſo wohl einen ganzen als großen halben Ton, niemals aber einen kleinen halben gegen ſie ausmachen könne.

§. 14.

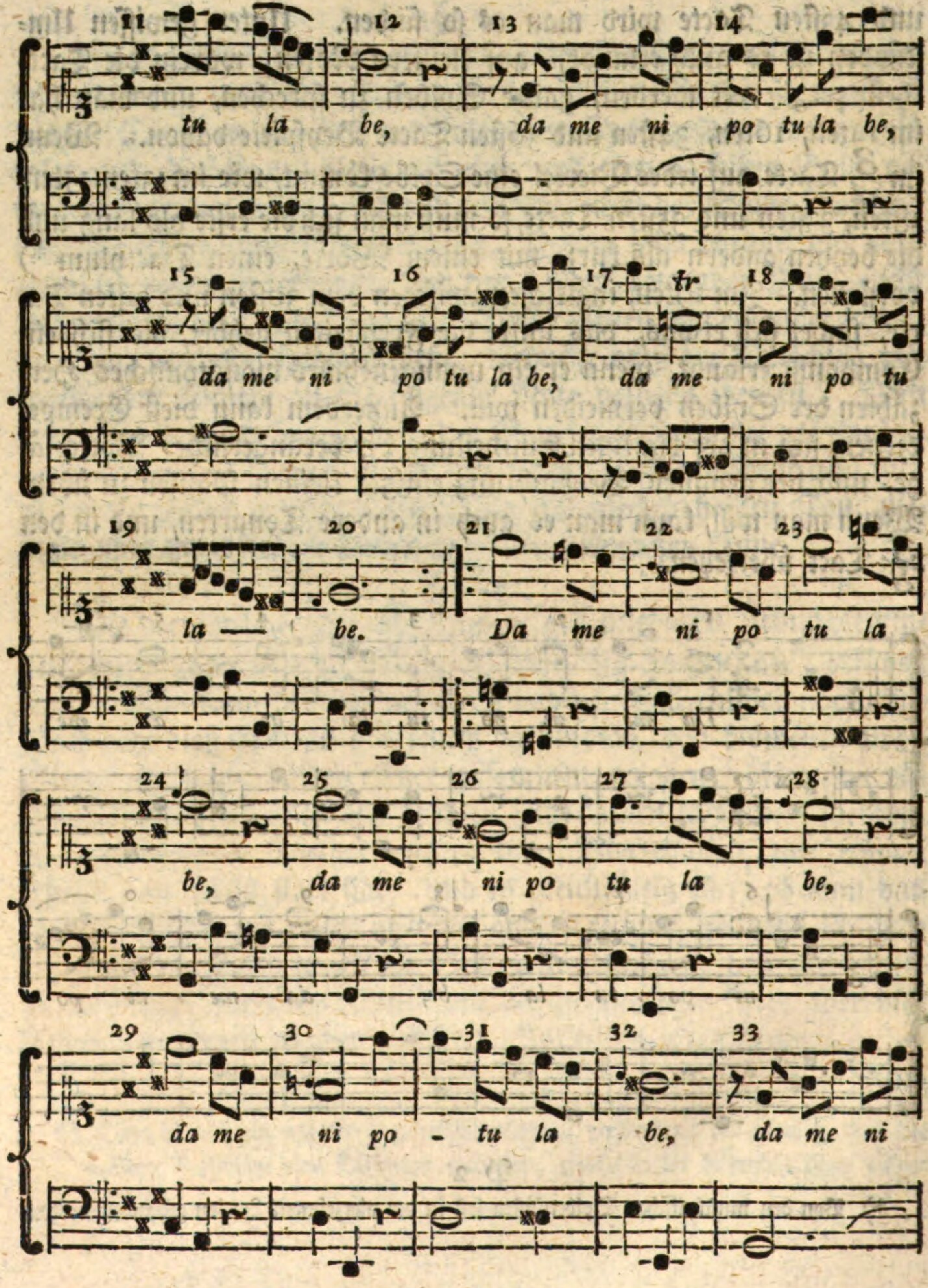
Die dreytheilige oder $\frac{3}{4}$ Tactart des folgenden Uebungsexempels wird ſchon von der dritten Lection her einigermaßen bekannt ſeyn. Man kann daſelbſt den §. 13. und 14. noch einmal nachleſen. Doch geht dieß Exempel von jenem darinne ab, daß bisweilen zwey Viertel in einen halben Tact zuſammen gezogen, bisweilen ein Viertel in zwey, oder alle drey in ſechs Achtel zergliedert werden. Da nun in dieſer Tactart, unter drey Viertelnoten, nur einmal Theſis und Arſis ſtatt hat, und es gleichgültig iſt, ob man das zweyte Viertel zur erſten oder zur andern rechnet, ſo habe ich auch einigemal die Noten gegen die Sylben ſo abgetheilt, daß auf die erſte oder lange nur zwey Achtel, auf die zweyte oder kurze aber vier Achtel genommen werden müſſen. Im 10ten, 11ten, 41ſten, 42ſten und

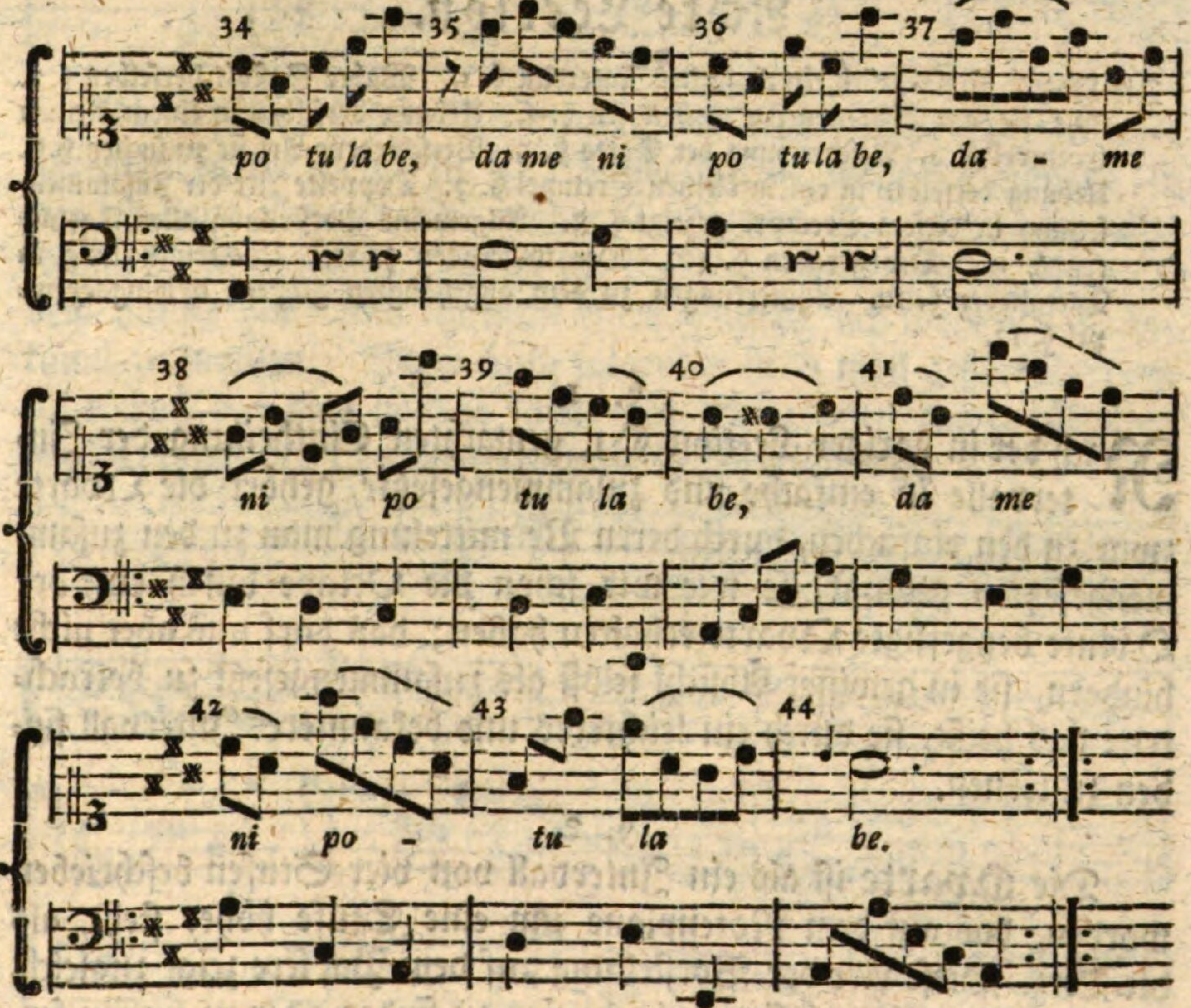
*) Dazu iſt noch ein anderer harmoniſcher Grund vorhanden; der nämlich, daß die meiſten Vorſchläge eine Diſſonanz enthalten, welche in der folgenden Note aufgelöſt wird.

und 43ſten Tacte wird man es ſo finden. Unter gewiſſen Umſtänden iſt es auch erlaubt, auf kleinern Noten, worein die Tacttheile zergliedert werden, ganze Sylben zu ſprechen, und man hat im 14ten, 16ten, 34ſten und 36ſten Tacte Beyſpiele davon. Wenn im $\frac{3}{4}$ Tacte auf iedes Viertel eine Sylbe kömmt, wie im 13ten, 15ten, 18ten, 33ſten und 35ſten Tacte, ſo muß man ſich die erſte als lang und die beyden andern als kurz, mit einem Worte, einen Dactylum *) vorſtellen. Im 19ten, ingleichen zwiſchen dem 30ſten und 31ſten Tacte, findet ſich etwas, das unter die Freyheiten gehört, die ſich ein Componiſt erlaubt, wenn er ein unangenehmes monotoniſches Herzählen der Sylben vermeiden will. Außerdem kann dieß Exempel dienen, ſich in der richtigen Eintheilung der veränderlichen Vorſchläge, und der genauen Beobachtung einiger kleinen Pauſen zu üben. Wenn man will, kann man es auch in andere Tonarten, und in den $\frac{3}{8}$ Tact überſetzen.



*) Von den muſikaliſchen Sylbenfüßen ſoll in der vierzehnten Lection gehandelt werden.


tu la be, da me ni po tu la be,
da me ni po tu la be, da me ni po tu
la — be. Da me ni po tu la
be, da me ni po tu la be,
da me ni po - tu la be, da me ni


34 35 36 37
po tu la be, da me ni po tu la be, da - me
38 39 40 41
ni po tu la be, da me -
42 43 44
ni po - tu la be.

Achte Lection.

Die Qvarte iſt eigentlich ein einfaches Intervall §. 1. Wahre Geſtalt derſelben §. 2. Wie ſie am leichteſten zu treffen ſey §. 3. Uebung derſelben in einem kleinen Exempel §. 4. Beſchreibung der Sexte §. 5. Verſchiedene Art ſie zu ſuchen §. 6. Uebung derſelben in einem kleinen Exempel §. 7. Doppelte Art der Zuſammenſetzung in dieſem Exempel gezeigt §. 8. Allgemeine Vorſtellung aller Tactarten §. 9. Der geraden §. 10. Der ungeraden §. 11. Untereintheilung in Tactglieder §. 12. Anmerkungen zu dem angehängten größern Uebungsexempel §. 13.

§. 1.

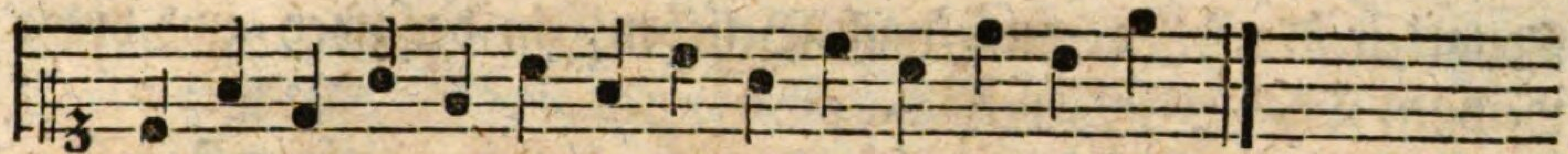
Nach der in voriger Lection §. 1. gemachten Eintheilung der Intervalle in einfache und zuſammengeſetzte, gehört die Qvarte zwar zu den einfachen, durch deren Vermittelung man zu den zuſammengeſetzten gelangt, ſo wie wir ſchon die Octave durch eine der Qvinte beygefügte Qvarte erhalten haben; das darf uns aber nicht hindern, ſie in gewiſſer Abſicht ſelbſt als zuſammengeſetzt zu betrachten: das heißt, ſie durch ein leichteres und bekannteres Intervall finden zu lernen.

§. 2.

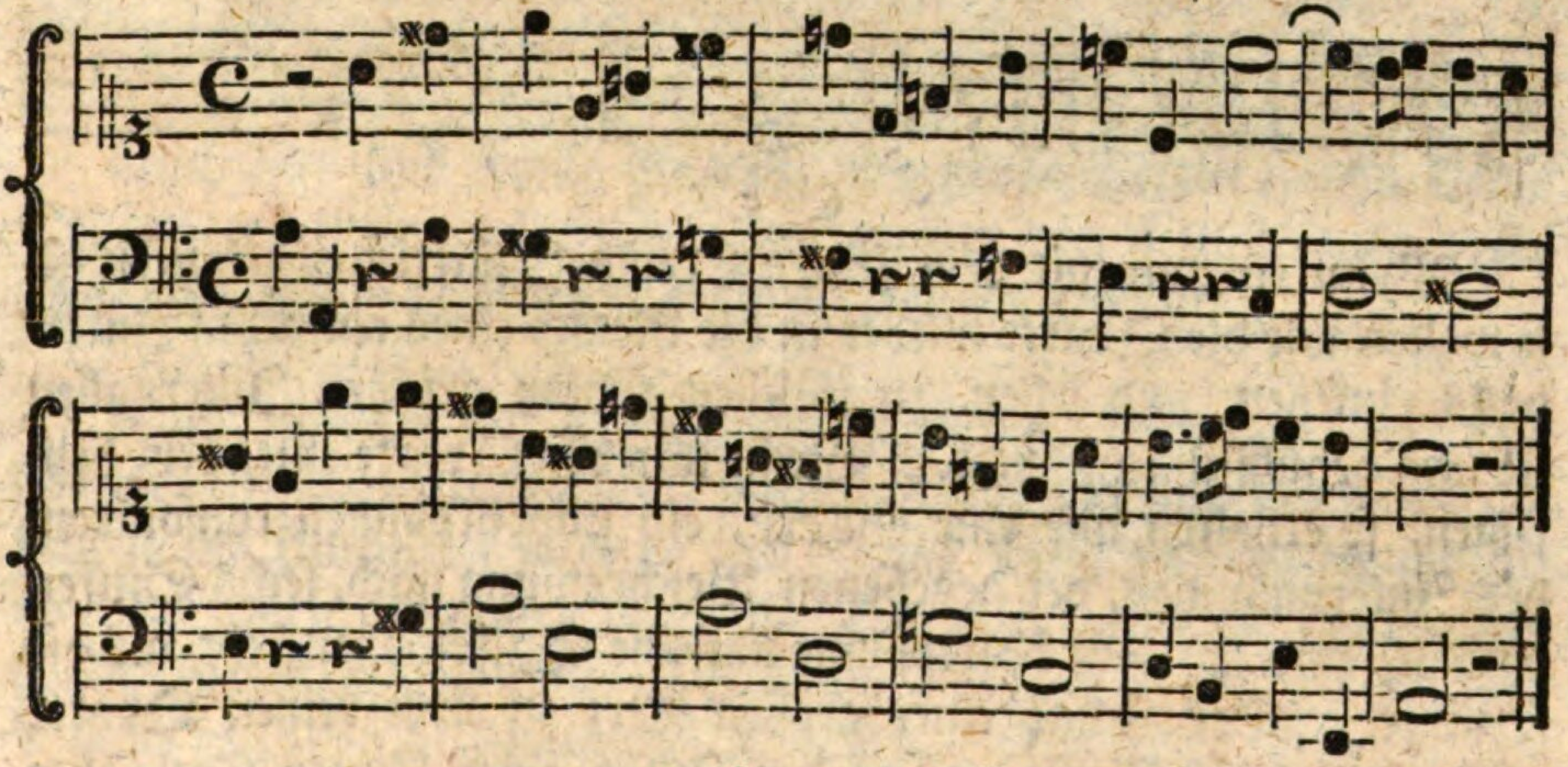
Die **Qvarte** iſt als ein Intervall von vier Stufen beſchrieben worden, das auf dem Notenplane um eine Stufe höher ſteht, als die Terz. Dieſe Art der Vorſtellung auf dem Papiere zeigt zugleich, durch welches Mittel ſie am leichteſten zu finden oder zu treffen ſey. Man wird allemal eine **reine** Qvarte angeben, wenn man einer großen Terz einen halben, oder einer kleinen einen ganzen Ton zuſetzt. Ein ganzer Ton, mit einer großen Terz verbunden, giebt eine **übermäßige** *) Qvarte. Wir wollen nun ſehen, was für Qvarten, und wie viele wir in der harten Tonleiter finden werden.

Un-

*) Es iſt ſchon erinnert worden, daß einige die Beywörter: **übermäßig** und **vermindert**, bey den Qvinten und Qvarten, mit groß, klein und falſch vertauſchen. Man ſehe die Anmerkung zum §. 5. der vorigen Lection. Die verminderte Qvarte geht uns hier noch nichts an.

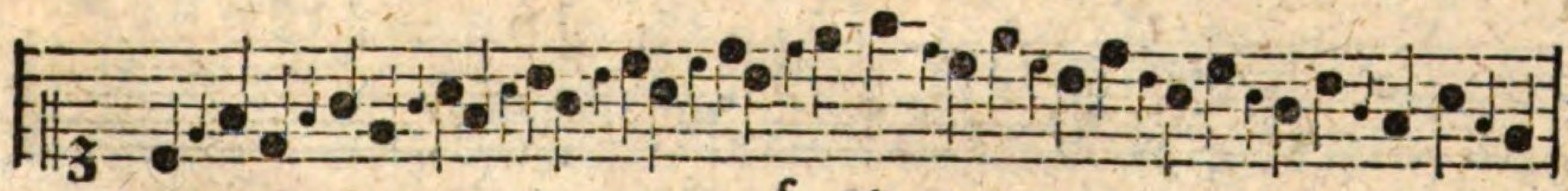


Unter dieſen ſieben Qvarten iſt nur eine einzige unreine oder übermäßige, die von f zu h. Dieſe iſt eine wahre Diſſonanz, ſo wie die reine Qvarte eine wahre Conſonanz iſt. Bey dem allen kömmt die übermäßige Qvarte im Geſange, beſonders in Recitativen, häufig vor; und ich rathe einem Sänger ſich wohl mit ihr bekannt zu machen. Dazu kann folgendes in A moll gehörige Exempel dienen, das man noch ſo lange bey Seite ſetzen kann, bis man mit den folgenden Qvartenexempeln in Richtigkeit iſt.



§. 3.

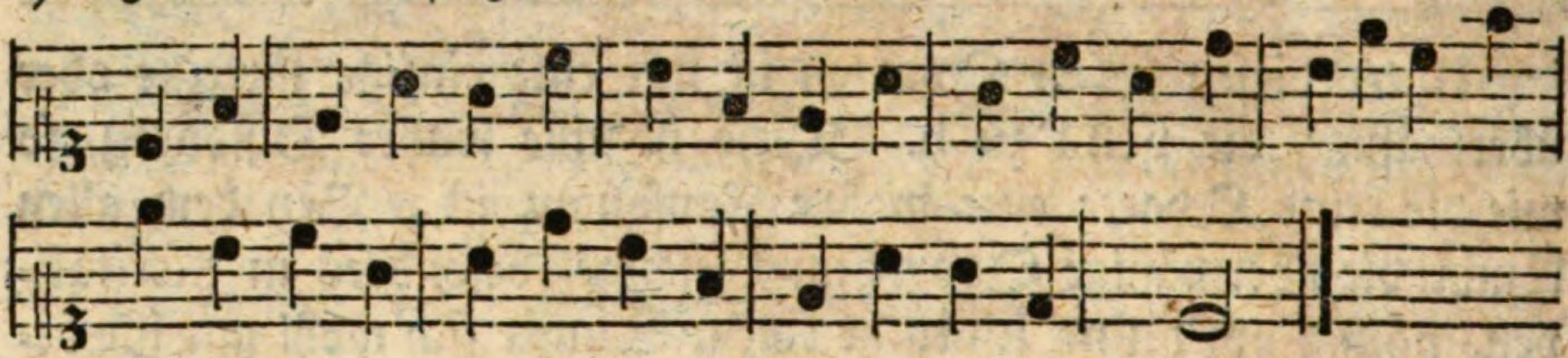
Will man die Qvarten gegen die Terzen, durch welche ſie ein Sänger leichter finden kann, vergleichen, um die davon gegebene Vorſtellung zu beſtätigen, ſo ſehe man ſie hier auf- und abſteigend:

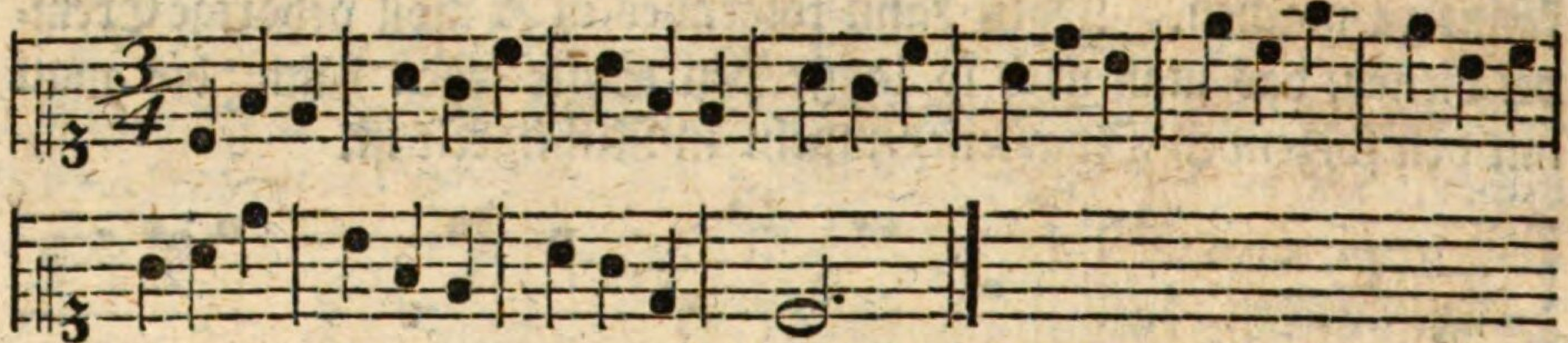

u. ſ. f.

§. 4.

Zur Uebung laſſe man ſich folgendes vermiſchte Exempel empfohlen ſeyn, welches man ohne Gefahr des Schadens in alle eilf übrige Ton-

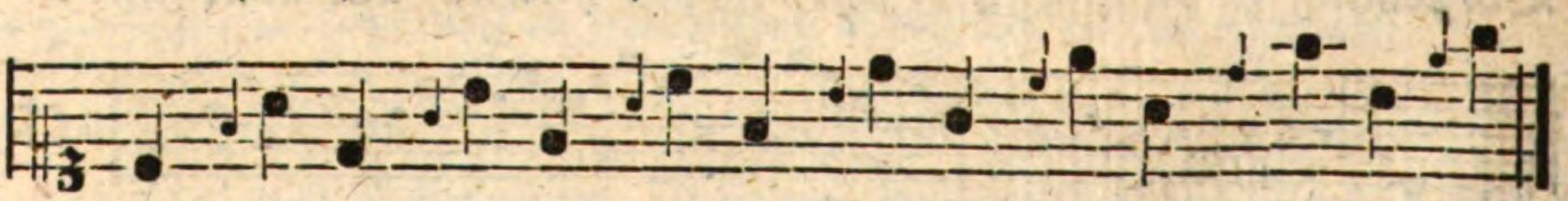
Tonarten überſetzen, auch nach Belieben, in der zwey= und drey=theiligen Tactart ſingen kann.





§. 5.

Wenn es nun mit dem letzten Exempel glücklich abgelaufen iſt, ſo wollen wir die Qvarte wieder in die Rechte eines einfachen Intervalls einſetzen, und ſehen, zu welchen andern größern Intervallen ſie uns behülflich ſeyn wird. Wenn wir der Qvarte eine Terz beyfügen, ſo erhalten wir eine **Sexte**, ein unvollkommen conſonirendes Intervall, das, der gegebenen Beſchreibung nach, ſechs Stufen enthält, und auf dem Notenplane um eine Stufe höher ſteht, als die Qvinte. Der Zuſatz einer großen Terz zu einer reinen Qvarte giebt eine große Sexte, c f a; der Zuſatz einer kleinen Terz aber bringt mit der reinen Qvarte eine kleine Sexte hervor, c f as. Wir wollen nun ſehen, was für Sexten wir in der natürlichen harten Tonleiter durch dieſes Mittel erhalten.

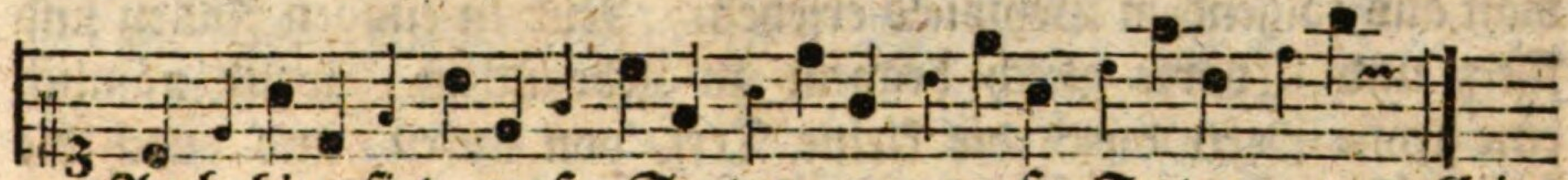


Wo ſich hier kleine Terzen finden, da haben wir auch kleine Sexten, z. E. von e zu c, von a zu f, von h zu g. Bey der vierten Sexte

Sexte f zu d erſetzt die Qvarte, welche übermäßig iſt, das was die Terz fehlen läßt. Dieſe Sexte demnach iſt groß, ſo wie die übrigen, c zu a, d zu h, g zu e.

§. 6.

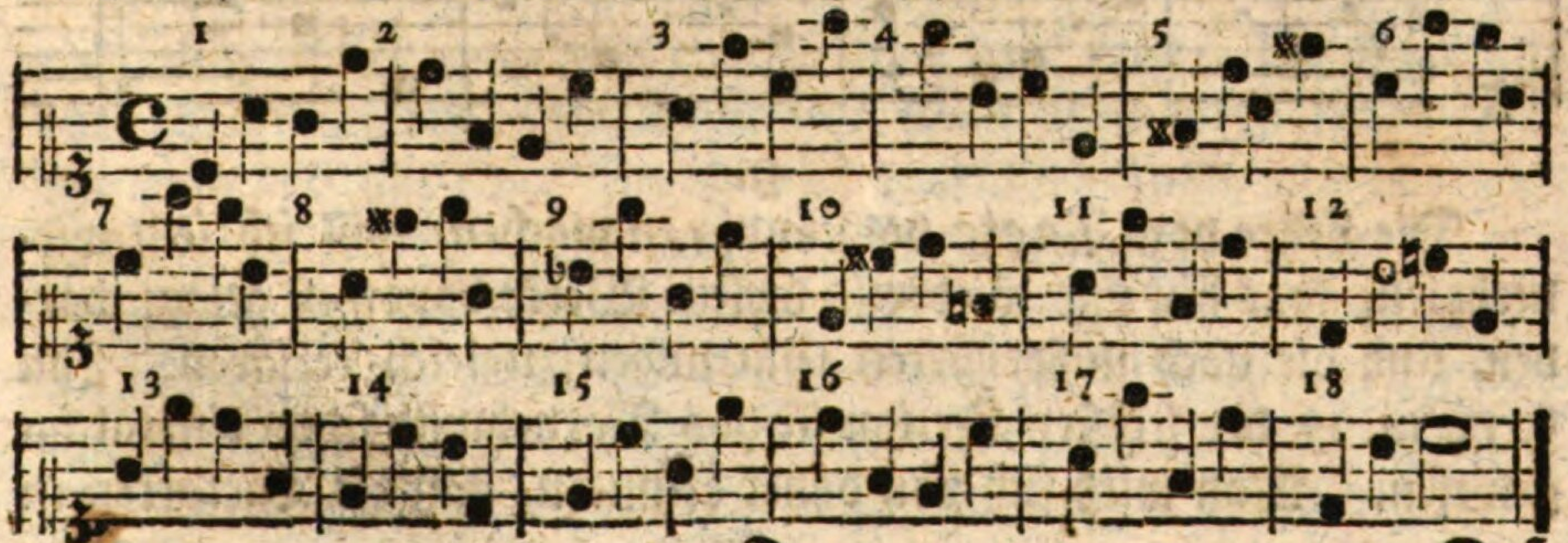
Dieſe Art die Sexten zuſammen zu ſetzen findet nur bisweilen Statt; ſehr oft, und beynahe in den meiſten Fällen, muß man den Kolben umkehren, d. i. die Terz unten, und die Qvarte oben ſtellen. In der Geſtalt der Sexten wird dadurch nichts geändert. Die übermäßige Qvarte kömmt aber ſchon in der zweyten Sexte zum Vorſcheine, um der kleinen Terz auszuhelfen.



Auch hier ſind große Sexten, wo große Terzen, und kleine Sexten, wo kleine Terzen ſind; die zweyte von d zu h ausgenommen, welche aus vorhin angeführter Urſache groß iſt.

§. 7.

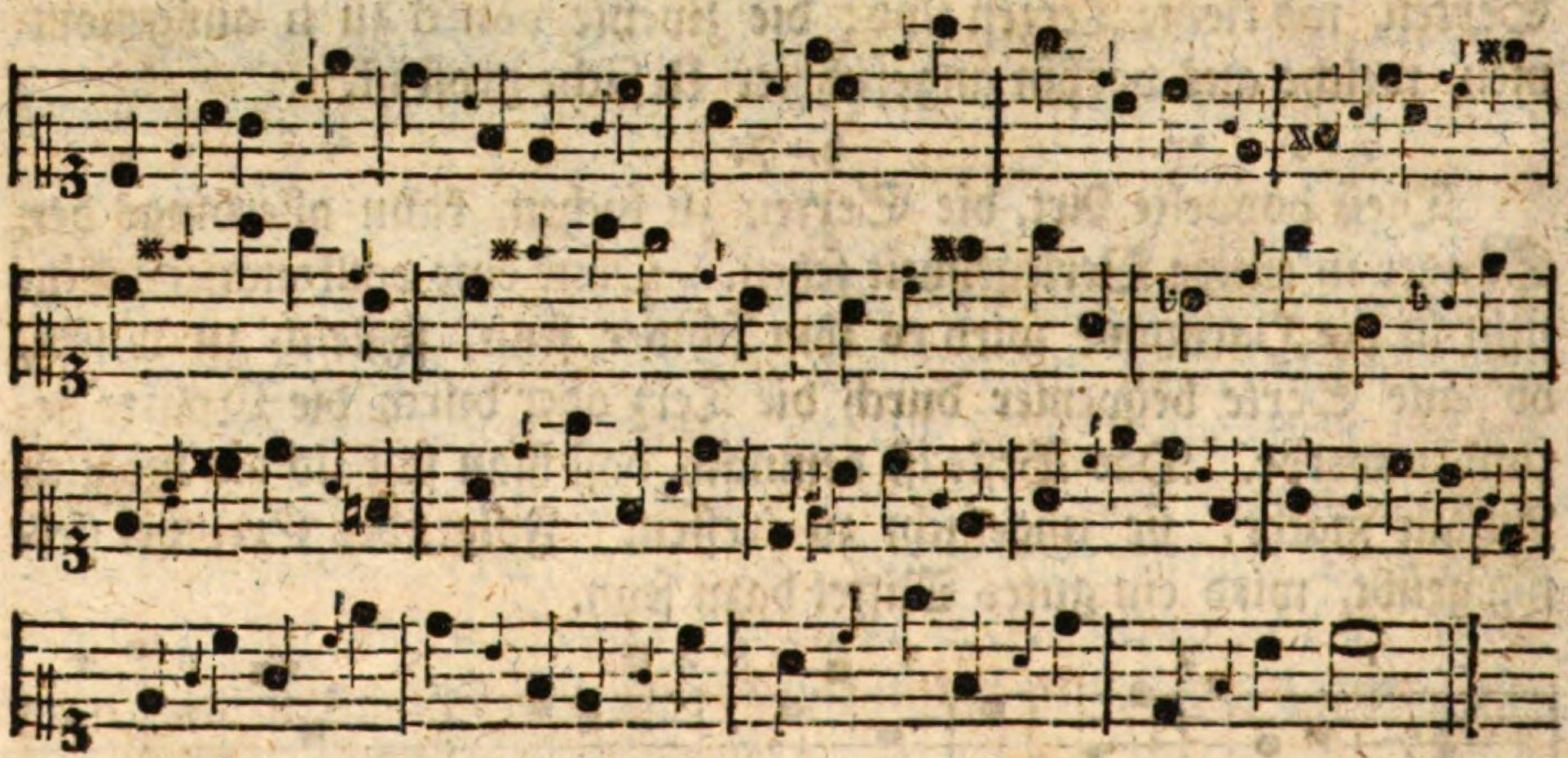
Dieſe doppelte Art, die Sexten zu ſuchen, kann allerdings den Sänger in einige Verlegenheit ſetzen. Ohne eine vollkommene Einſicht in die Harmonie wird es ihm ſchwer ſeyn, ſogleich zu wiſſen, ob eine Sexte beqvemer durch die Terz oder durch die Qvarte gefunden werde. Das Beſte iſt demnach, daß man ſo bald als möglich Anſtalt macht, ſie ungeſucht zu treffen. Folgendes Exempel fleißig geübt, wird ein gutes Mittel dazu ſeyn.



Daß mit dem 5ten Tacte eine Wendung nach g dur geſchehe, wird man aus dem Semitonio modi, fis, und der im 6ten Tacte folgenden großen Terz h erkennen. Eben ſo findet man im 10ten Tacte das Semitonium modi von d, und ſogleich darauf die kleine Terz f. Man befindet ſich alſo im d moll, womit auch die characteriſtiſche Note b im 9ten Tacte übereinſtimmt. Es iſt gut, daß man ſich dieſer Dinge bey Gelegenheit wieder erinnert.

§. 8.

Wie nach Anleitung des vorſtehenden Exempels die Sexte bald durch die Terz, bald durch die Qvarte geſucht werden müſſe, kann man aus folgendem Beyſpiele erſehen. Nur in einigen Fällen ſind Terz und Qvarte gleich beqvem zu gebrauchen, wenn nämlich eine große Sexte durch die kleine Terz, von unten, und durch die übermäßige Qvarte, von oben, zuſammen geſetzt wird.



§. 9.

Die Lehre vom Tacte vollſtändig zu machen, will ich ietzt wiederholen, was hin und wieder in dieſem Werke davon iſt geſagt worden, und die noch unberührten Gattungen zugleich erklären. Im §. 13. 14. 15. der ſechſten Lection iſt das Vornehmſte ſchon einmal da geweſen. Man wird ſich von daher erinnern, daß die Tactarten in

gra=

gerade und **ungerade** getheilt werden. **Gerade** ſind alle die, deren Anzahl der Tacttheile ſich in zwo gleiche Hälften theilen läßt, als 2, 4, 6, 12. **Ungerade** hingegen ſind, die nicht auf dieſe Weiſe getheilt werden können, als 3, 9. Die Tacttheile ſelbſt beſtehen entweder in halben Tactnoten, Vierteln oder Achteln, und in der Vorſtellung dieſer Tactarten, welche zu Anfange eines ieden Stücks, ſogleich nach dem Schlüßel, und der Vorzeichnung, durch Zahlen geſchieht, wird die Zahl der Tacttheile oben, der Werth derſelben aber unten geſetzt, ſo wie der Zähler und Nenner in Brüchen über einander ſtehen. Wir erhalten dadurch folgende Vorzeichnungen von geraden Tactarten: $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$.

§. 10.

Der **Zweyzweytel**=Tact wird insgemein ſtatt $\frac{2}{2}$ mit einem durchſtrichenen C vorgezeichnet, und dieſes Zeichen beſtimmt zugleich das Zeitmaaß oder die Bewegung, welche noch einmal ſo geſchwind zu ſeyn pflegt, als es der Werth der Noten zu erfodern ſcheint. Das wird mit den darüber geſetzten Worten, alla breve, alla capella, ausdrücklich geſagt, und man nennt dieſe Gattung insgemein den **Allabreve**=**Tact.** Der **Zweyviertel**=**Tact** kömmt, der Natur nach, mit ihm überein: um ſovielmehr, da die Tacttheile deſſelben nur den halben Werth von jenen haben. Die folgenden Arten des $\frac{4}{2}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{8}$, ſind nach der Art zu zählen ebenfalls einerley, und machen nur im Auge, wegen des geringern oder höhern Werths ihre Tacttheile, einen ſcheinbaren Unterſchied. Da man alſo mit einer Art ſo viel ausrichten kann, als mit allen dreyen, ſo entbehrt man gern den **Vierzweytel**=**Tact**; oder wenn er ja noch vorkommen ſolte, muß man ihn für nichts anderes, als für einen zweytheiligen Allabreve=Tact anſehen, wo immer zween Tacte in einem beyſammen ſind, wie z. E. in **Grauns** Paſſionscantate, in dem Chore: Chriſtus hat uns ein Vorbild gelaſſen.

Die Mode will es, daß der **Viervierteltact** nicht mit $\frac{4}{4}$, ſondern mit einem undurchſtrichenen C vorgezeichnet werde. Uebrigens muß dieſe Tactart, wenn die Bewegung langſam iſt, nach Tactgliedern, d. i. als acht Achtel gezählt werden. In geſchwinder Bewegung können die Tacttheile, oder vier Viertel, mit der Hand bemerkt werden. Den **Vierachtel-Tact** ſieht man überall für zwey Viertel an; und zeichnet ihn auch ſo vor. Der **Sechsviertel-** und **Sechsachteltact** ſind zweytheilige *) Arten, von denen jener mit dem $\frac{2}{2}$, dieſer aber mit $\frac{2}{4}$ überein kömmt. Eben ſo verhält es ſich mit dem Zwölfviertel- und Zwölfachtel-Tacte: der letzte hat die Natur des Viervierteltacts, und der erſte des Vierzweytel-Tacts, iſt auch eben ſo überflüßig als dieſer.

§. 11.

Das waren nun die geraden Tactarten alle, und die gewöhnlichſten davon werden, wie geſagt, zu Anfange eines Stücks durch die Zeichen ₵, C, $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$ angemeldet. Die **Ungeraden**, deren Zähler ſich nicht in zwo gleiche Hälften theilen läßt, kommen in folgenden Vorzeichnungen vor: $\frac{3}{2}$ **), $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{8}$. Unter dieſen iſt der **Neunviertel** mit dem Dreyzweytel, und der **Neunachtel** mit dem Dreyviertel von gleicher Natur ***). Eini-

*) Es verdient angemerkt zu werden, daß in dieſen beyden Tactarten, ſo wie auch im $\frac{12}{8}$, ingleichen in den Ungeraden $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{8}$, die obere Zahl nicht die Tacttheile, ſondern die Tactglieder andeute; deren immer drey auf einen Tacttheil zu rechnen ſind.

**) Dieſe Tactart trift man ſehr häufig in den Singduetten des Steffani an; es ſind aber immer zween Tacte in einen gezogen, ſo daß die Vorzeichnung $\frac{6}{2}$ paſſender wäre. Es iſt alſo damit beſchaffen, wie oben vom $\frac{4}{2}$ geſagt ward.

***) Es iſt ſchon ſeit langer Zeit Mode, die dreytheiligen Tactarten **Tripeltact** zu nennen, obgleich einige neuere Tonlehrer nicht damit zufrieden ſeyn wollen. Wenn dieſe Benennung ſich nur zur Sache ſchickt, und nicht auch die zweytheiligen Tactarten $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, oder die viertheilige $\frac{12}{8}$, darunter gemengt werden, ſo läßt ſie ſich wohl noch rechtfertigen.

Einige größere oder kleinere Tactarten, z. E. $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{12}{16}$, gehören entweder zu den Alterthümern, oder rühren blos von dem Eigenſinne der neuern Componiſten her, die bis auf den heutigen Tag in der Lehre vom Tacte nicht gleiches Sinnes ſind.

§. 12.

Nun kommen wir auf die Untereintheilung dieſer Tactarten; eine Eintheilung, welche den geraden und ungeraden Tactarten gemein iſt. Jeder Tacttheil kann wieder zwey oder drey kleinere Noten in ſich faſſen, und dieſe werden ſodann **Tactglieder** genannt. Die ganze Eintheilung der Tactarten wird demnach kurz vorgeſtellt, durch

gerade zweygliedrige, als $\frac{2}{2}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$,
gerade dreygliedrige, als $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$,
ungerade zweygliedrige, als $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$,
ungerade dreygliedrige, als $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{8}$.

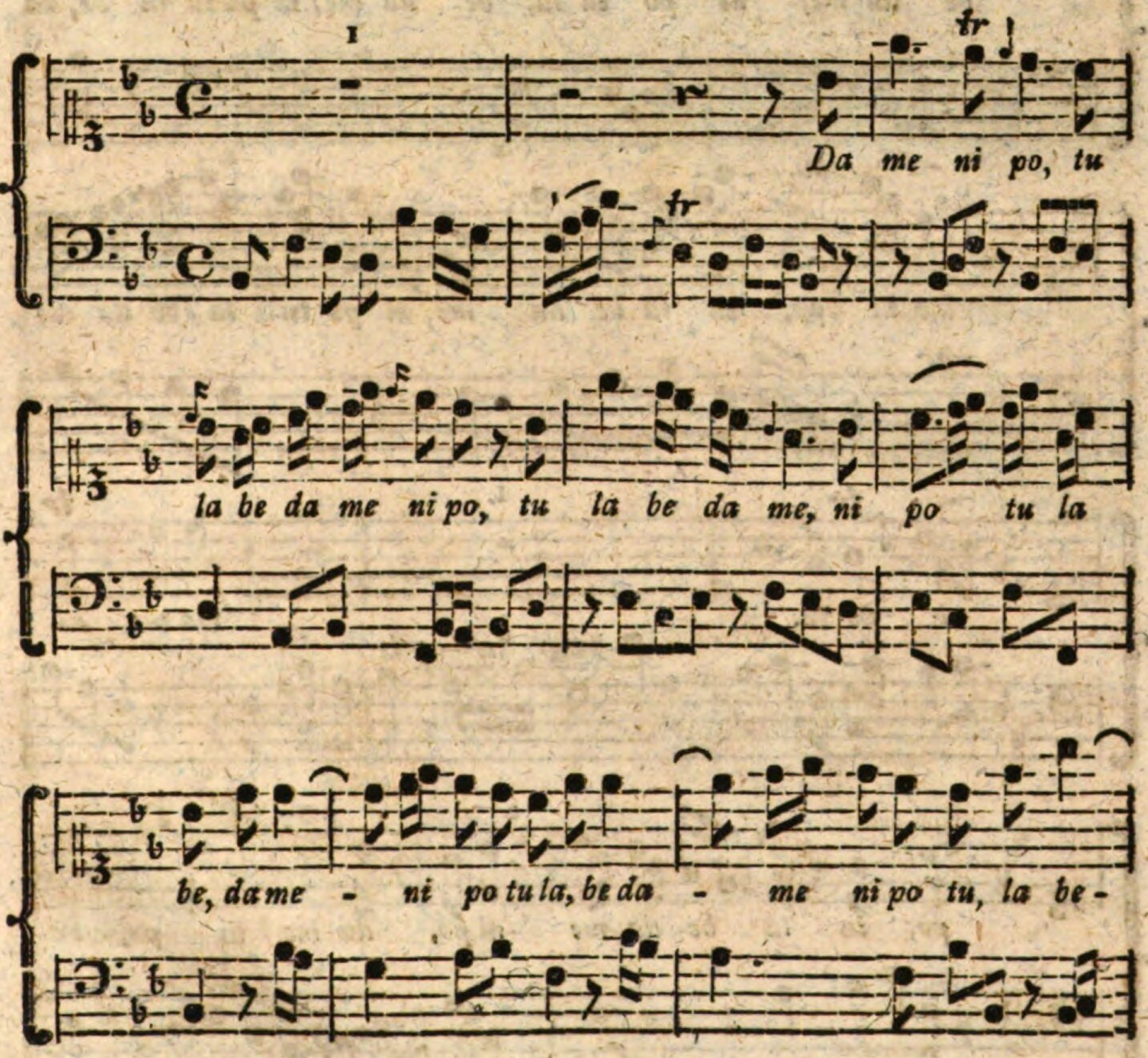
Wenn iedes Tactglied wieder in zwey, drey oder vier kleinere Noten, wie es oft geſchieht, zertheilt wird, ſo hat man dieſe nicht als neue Tactglieder, ſondern blos als Vervielfältigungen des erſten anzuſehen, wie denn auch, außer etwan im comiſchen Geſange, keine einzelnen Sylben auf dieſe kleinern Noten geſprochen werden. In Anſehung der innerlichen Länge und Kürze der Noten findet übrigens eben das Statt, was wegen der Tacttheile und Tactglieder ſchon iſt erinnert worden. Die 1te, 3te, 5te, 7de, 9te 11te u. ſ. w. iſt lang, die 2te, 4te, 6te, 8te, 10te u. ſ. f. iſt kurz. Die künftigen Uebungsexempel ſollen Gelegenheit geben ſich mit dieſen Tactarten genauer bekannt zu machen, und was ſie, in Anſehung des Tactſchlagens, Beſonderes haben, ſoll allemal dabey angemerkt werden.

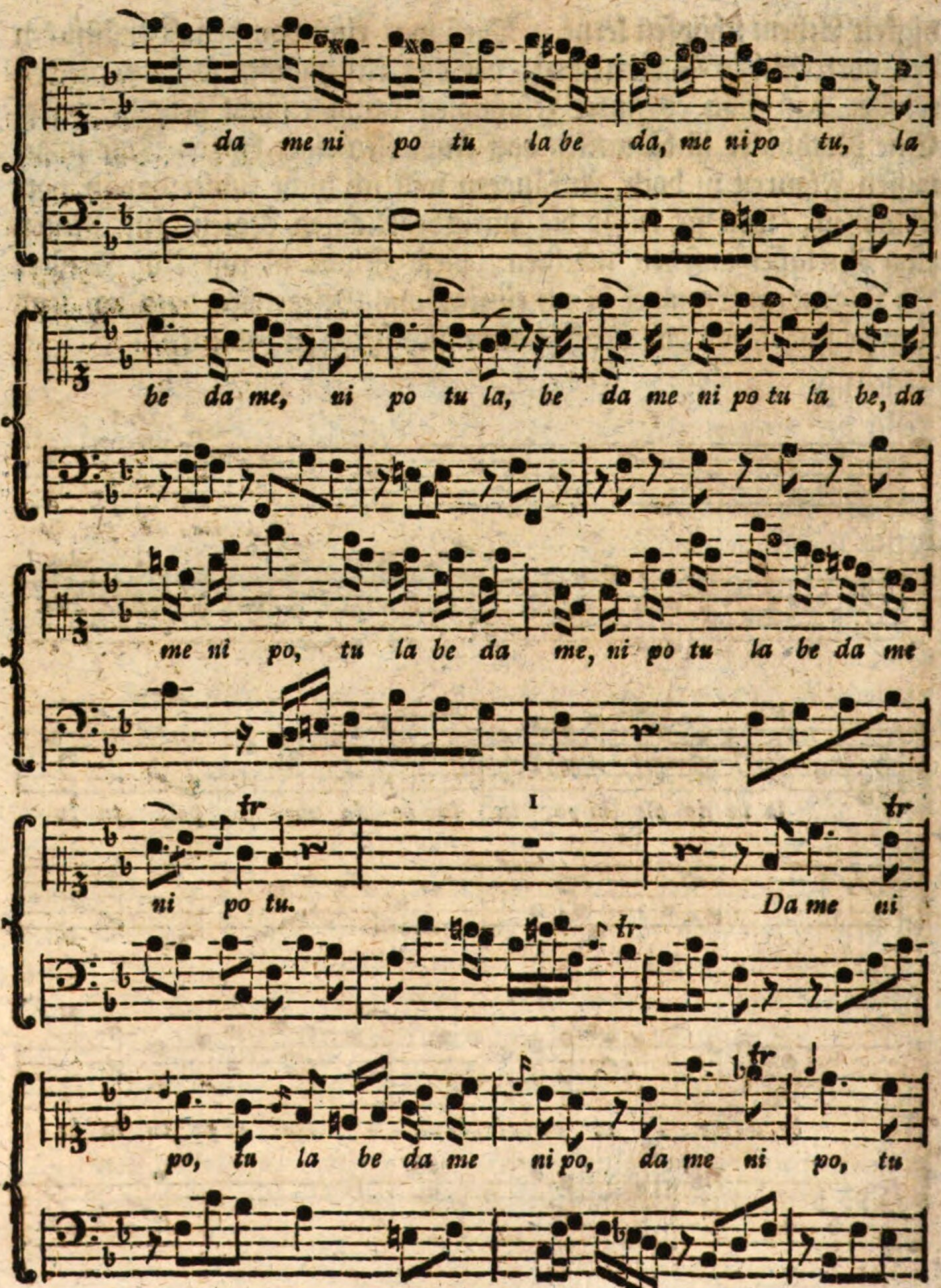
§. 13.

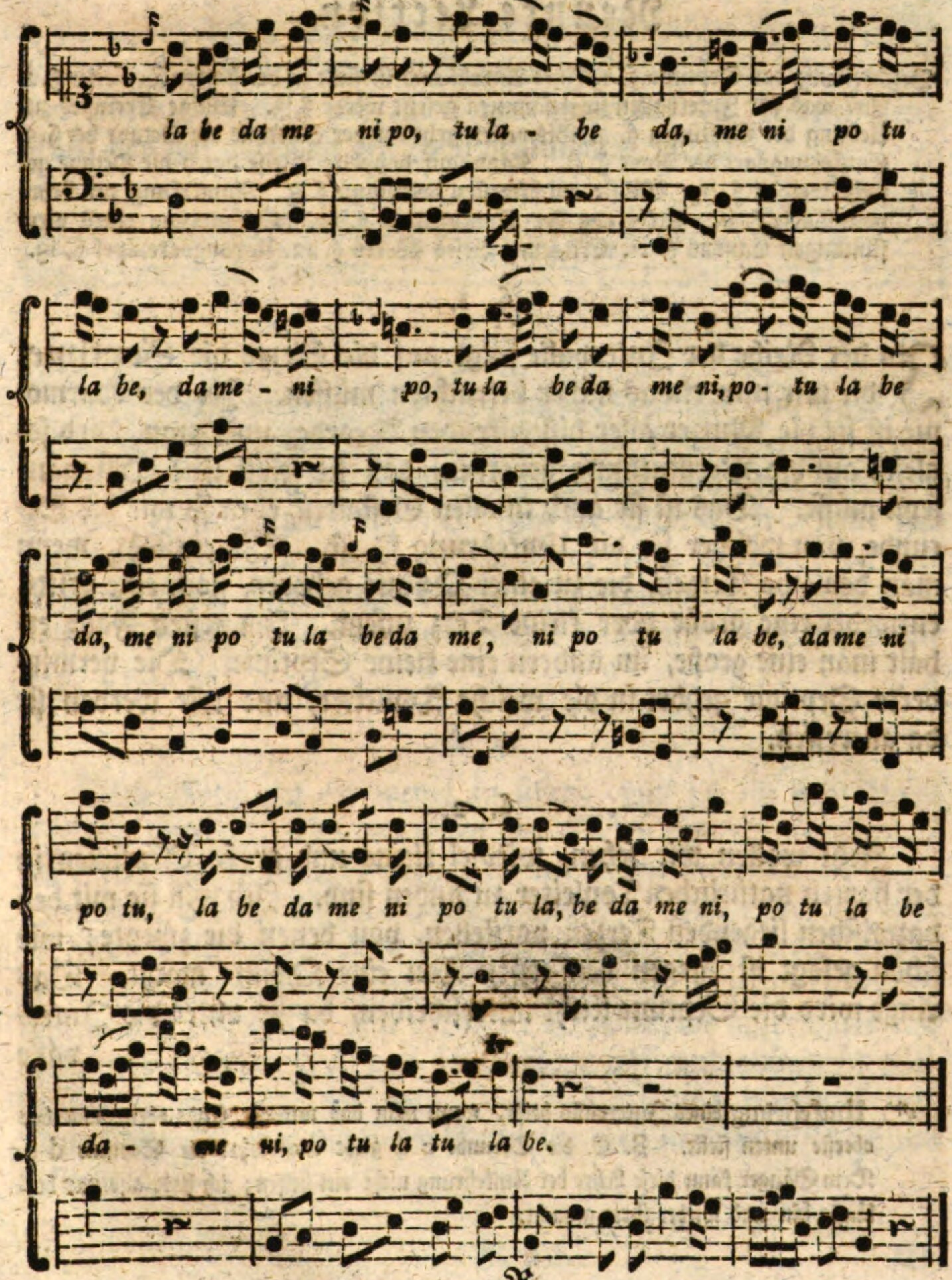
Das folgende Exempel iſt in B dur; und des weiten Umfangs wegen, von d̄ bis c̿, dürfte es wohl nicht in viel andere Töne mit der Stimme verſetzt werden können, aber wohl auf dem Papiere. Es enthält alle bisher bekannt gemachten Intervalle. In Anſehung der Tactabtheilung iſt es im Viervierteltacte, der aber hier, wegen der etwas langſamen Bewegung, nach den Tactgliedern, in acht Achteln gezählt werden muß. Die beſte Art den Tact zu geben iſt, wenn man die erſten vier Achtel mit einem ſtarken und drey ſchwächern Niederſchlägen, die andern vier aber mit eben ſo vielmal marqvirtem Aufheben der Hand andeutet. Wie nun die Noten gezählt werden, ſo zählt man auch die Pauſen. Um mit dieſen bekannter zu werden, habe ich im Anfange, in der Mitte und am Ende ein kleines *) **Ritornell** im Baße angebracht. Da hier nach Tactgliedern gezählt wird, ſo können auch die Sylben nach Tactgliedern untergelegt werden, wenn es nicht Noten und Figuren verhindern, die einen ganzen Tacttheil lang, oder noch länger ſind. Die Einſchnitte, wo man Athem holen kann, ſind zwiſchen den Sylben durch Commata angedeutet. Zur Erläuterung deſſen, was in der vierten Lection über das Athemholen geſagt iſt, merke man, daß es ſelbſt bey punctirten, und überhaupt bey allen Noten Statt habe, welche mehr als ein Tactglied in ſich faſſen, ſie mögen ſtehen auf welchem Tacttheile ſie wollen. Nur muß die Note richtig ausgezählt werden, und kein ganzes Tactglied über dem Athemholen verloren gehen. Ein punctirtes Viertel muß bis auf das dritte Achtel gehalten, und nach dieſem erſt Athem geholt werden. Von einem nicht punctirten Viertel muß man das zweyte Achtel noch hören. Es kömmt alles darauf an, daß der Sänger in der äußerſten Geſchwin-

*) Vom italiäniſchen ritornare, wiederkehren, zurückkommen; weil es aus Gedanken beſteht, die im Stücke öfters wieder vorkommen, oder darauf Beziehung haben.

digkeit Athem ſchöpfen lerne. Dieß war eins von den Kunſtſtücken des vortreflichen **Salinbeni**, der das Athemholen ſo zu verſtecken wußte, daß man es unter zehnmalen kaum einmal gewahr ward. Eine Nothhülfe iſt bisweilen das Auslaſſen einer kurzen Note in gewiſſen Figuren: doch Anfängern will ich nicht zuviel davon vorſchwatzen, weil ſie leicht die unentbehrlichſten Noten für Noten zum Auslaſſen anſehen möchten; dieſe Sache iſt nur für Meiſter. In folgendem Exempel iſt ein einzigesmal Gelegenheit dazu da, und wer ſie findet, ſoll das Recht haben, ſich ihrer zu bedienen.




- da me ni po tu la be da, me ni po tu, la
be da me, ni po tu la, be da me ni po tu la be, da
me ni po, tu la be da me, ni po tu la be da me
ni po tu. Da me ni
po, tu la be da me ni po, da me ni po, tu


la be da me ni po, tu la - be da, me ni po tu
la be, da me - ni po, tu la be da me ni, po - tu la be
da, me ni po tu la be da me, ni po tu la be, da me ni
po tu, la be da me ni po tu la, be da me ni, po tu la be
da - me ni, po tu la tu la be.

Neunte Lection.

Beſchreibung der Septime §. 1. Ihre Anzahl und Geſtalt in der harten Tonleiter §. 2. Aus was für Intervallen ſie zuſammen geſetzt werde §. 3. Einige Exempel zur Uebung der Septimen §. 4. Bisweilen geht vor der Septime die Octave her §. 5. Entſtehungsart der None §. 6. Kann auf doppelte Weiſe durch die Octave geſucht werden §. 7. Wo ſie am öfterſten vorkömmt §. 8. Anmerkung zur Lehre vom Tacte §. 9. Erklärung der Syncopation §. 10. Erläuterung eines vierſtimmigen Canons §. 11. Erklärung dieſes Worts §. 12. Uebungsexempel §. 13.

§. 1.

In der Reihe der Intervalle folgt auf die Sexte die Septime, die wir nun etwas näher betrachten müſſen. In der Harmonie iſt ſie die Mutter aller diſſonirenden Accorde, und man wird ſogleich auf die Vermuthung gerathen, daß ſie ſelbſt eine Diſſonanz ſeyn müſſe. Das iſt ſie auch in allen Geſtalten, eben ſo wie die Secunde, von welcher ſie die Umkehrung *) iſt. Sie entſteht, wenn man den zwo Terzen, die zu einer Qvinte gehören, noch eine dritte, entweder eine große oder kleine Terz zuſetzt. Im erſten Falle erhält man eine große, im andern eine kleine Septime. Die verminderte Septime gehört in die weiche Tonleiter, und wir werden ſie da antreffen.

§. 2.

Jetzt wollen wir ſehen, wieviel kleine und große Septimen in der harten natürlichen Tonleiter zu finden ſind. Ich will ſie mit den dazwiſchen liegenden Terzen vorſtellen, von denen die zweyte, wie ſchon geſagt iſt, gegen den erſten Ton eine Qvinte macht. Das Auge wird die Septime leicht unterſcheiden, da ſie unter die Intervalle

*) Umkehrung eines Intervalls heißt, wenn man das unterſte Ende oben, und das oberſte unten ſtellt. Z. E. die Secunde c d giebt umgekehrt die Septime d c. Dem Sänger kann dieſe Lehre der Umkehrung nicht viel helfen; ich habe alſo nur beyläufig hin und wieder ihrer gedacht.

valle gehört, deren beyde Enden einen gleichförmigen Stand haben. Wenn das unterſte Ende der Septime auf einer Linie ſteht, ſo ſteht das obere gleichfalls auf einer, und zwar auf der vierten Linie. Eben das gilt auch von den Zwiſchenräumen. Z. E.

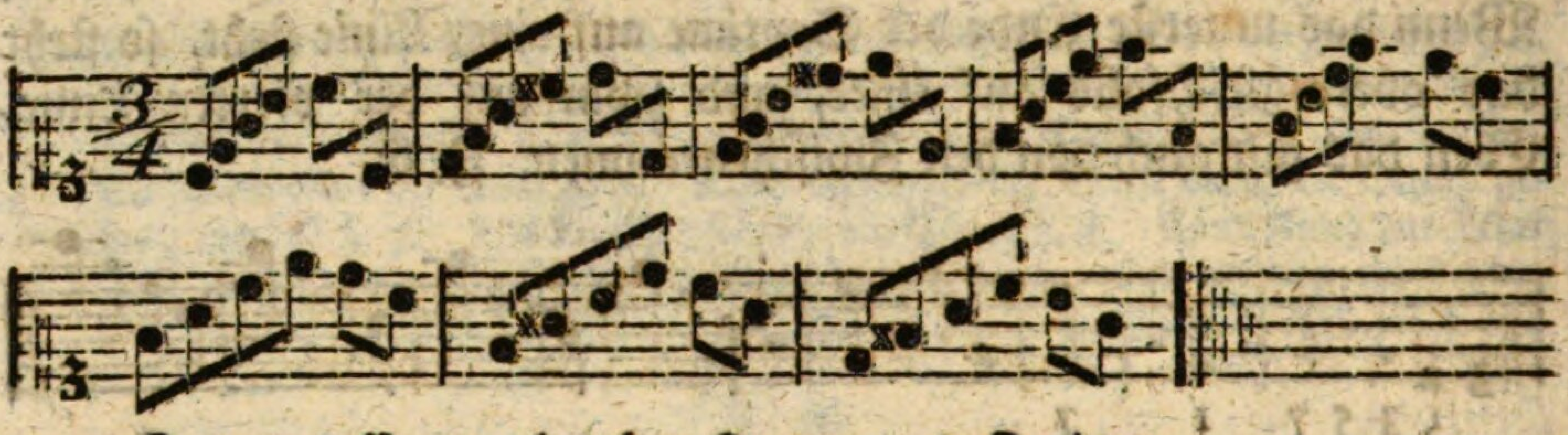
§. 3.

Der Zuſatz einer großen Terz zur Qvinte ſoll eine große Septime, und der Zuſatz einer kleinen Terz eine kleine Septime geben. Dem zu Folge müſſen c-h und f-e große Septimen ſeyn, weil g-h und c-e große Terzen ſind. Die ſiebende Septime h-a ſollte aus eben dem Grunde groß ſeyn, weil f-a eine große Terz iſt; da aber h-f keine reine, ſondern eine verminderte Qvinte iſt, an welcher ein halber Ton fehlt, ſo gehört die Septime h-a unter die kleinen, wie d-c, e-d, g-f, a-g.

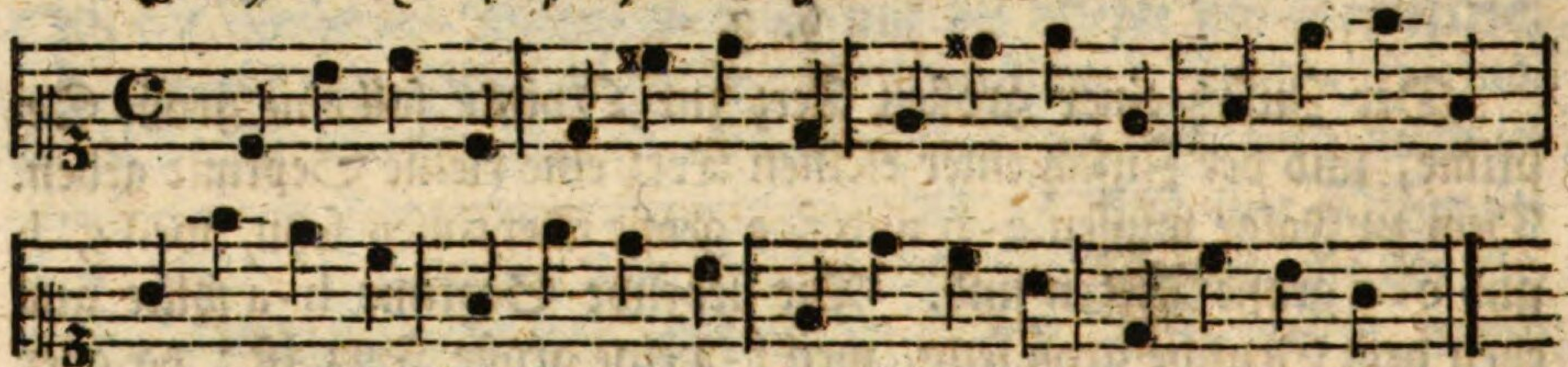
§. 4.

Dieſe Septimen ein wenig zu üben, will ich ein paar kleine Exempel herſetzen. In den erſten vier Tacten des erſten und zweyten Exempels ſind lauter große, in den letzten vieren lauter kleine Septimen, bis auf die im ſechſten Tacte, f-e, welche groß iſt, und der Modulation wegen nicht anders ſeyn kann. Die große Septime kömmt überhaupt ſeltener vor als die kleine, am allerſeltenſten fallend oder abſteigend. Für die kleine Septime, die unterwärts eine verminderte Qvinte hat, und im Geſange auf- und abſteigend häufig vorkömmt, füge ich noch ein kurzes Exempel beſonders bey. Man mache ſich nun mit dieſen Septimen auch in andern Tonleitern bekannt.

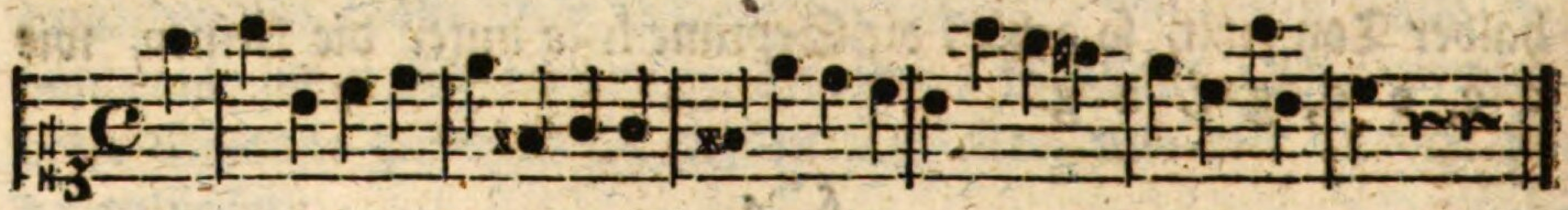
Erſtes Exempel, mit dazwiſchen liegenden Terzen und Qvinten.



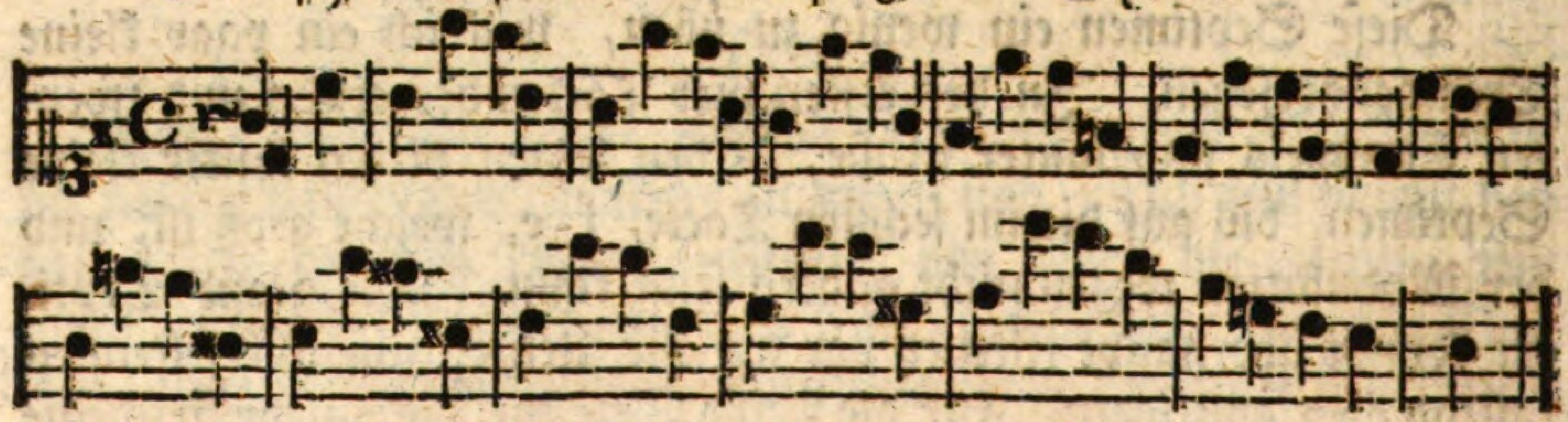
Zweytes Exempel, ohne Terzen und Qvinten.



Kleine Septime mit der verminderten Qvinte.



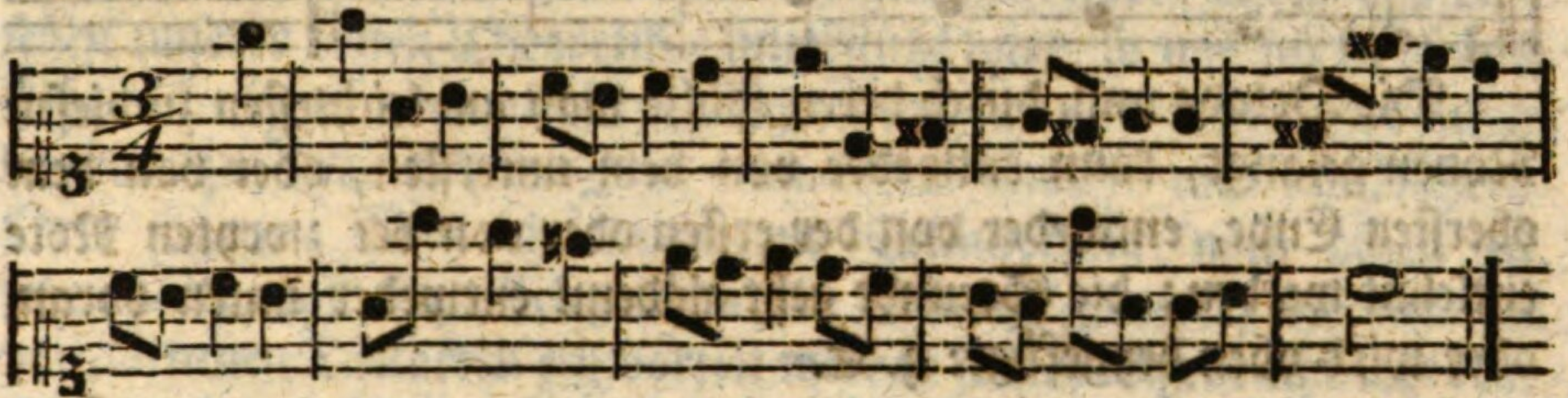
Vermiſchte Septimen mit abſteigenden Sexten.



§. 5.

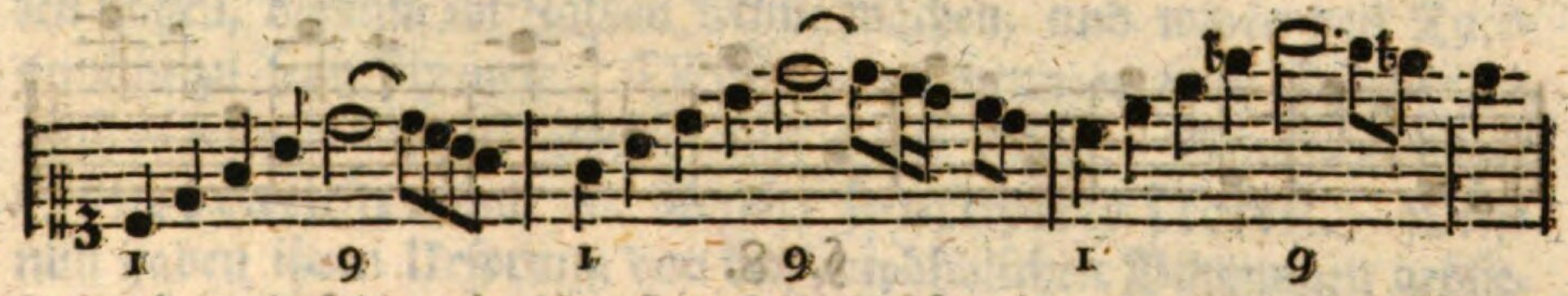
Da die große Septime einen halben Ton, die kleine aber einen ganzen unter der Octave liegt, ſo könnte auch dieſe zum Suchen derſelben dienen; doch müßte man im Treffen der Octaven vollkommen ſicher ſeyn. Gut iſt es, wenn der Sänger, in ſchweren Fällen, mehr

mehr als ein Mittel, ſich zu helfen, in Bereitſchaft hat, und das, was ihm nöthig iſt, durch mehr als einen Weg der Uebung zu erlangen ſucht. Oft geht auch wircklich die Octave vor der Septime her, wie ich indeß nur an einem einzigen Exempel zeigen will:



§. 6.

Beyde Gattungen der Septimen ſteigen bisweilen noch um eine Terz höher, und bringen dadurch das Intervall der **None** hervor, welche, nach der Octave, das erſte doppelte *) Intervall iſt.



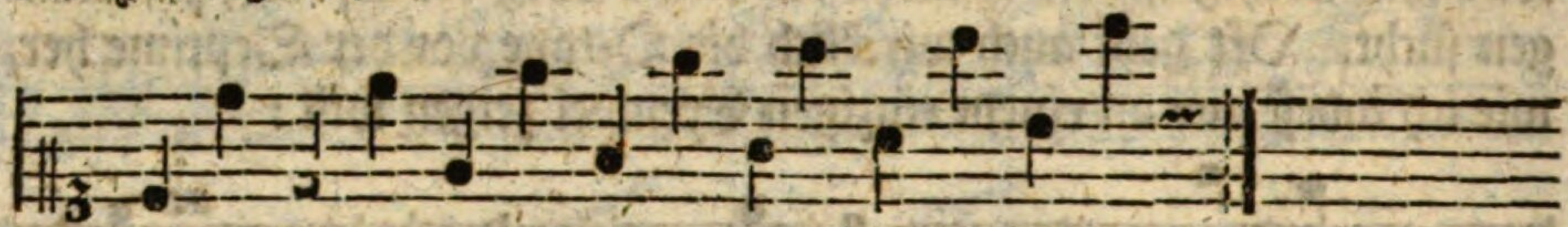
Aber die Art der Entſtehung oder Zuſammenſetzung liegt dem Sänger weniger am Herzen, als das beqvemſte und ſicherſte Mittel dieß Intervall zu treffen. Da nun in der ſechſten Lection ſchon geſagt worden, daß die None eine durch die Octave erhöhte Secunde ſey, ſo wird eben dieſe Octave wohl das beqvemſte Mittel darreichen, nicht allein die None, ſondern alle doppelte Intervalle, die in künftiger Lection vorkommen werden, mit Leichtigkeit zu ſuchen, und mit Sicherheit zu treffen.

§. 7.

Dieß kann auf zwiefache Art geſchehen. Wir müſſen aber vorher, nach der bey den andern Intervallen beobachteten Methode, alle

*) Man ſehe §. 3. der ſechſten Lection.

alle Nonen kennen lernen, die uns die harte natürliche Tonleiter an die Hand giebt.

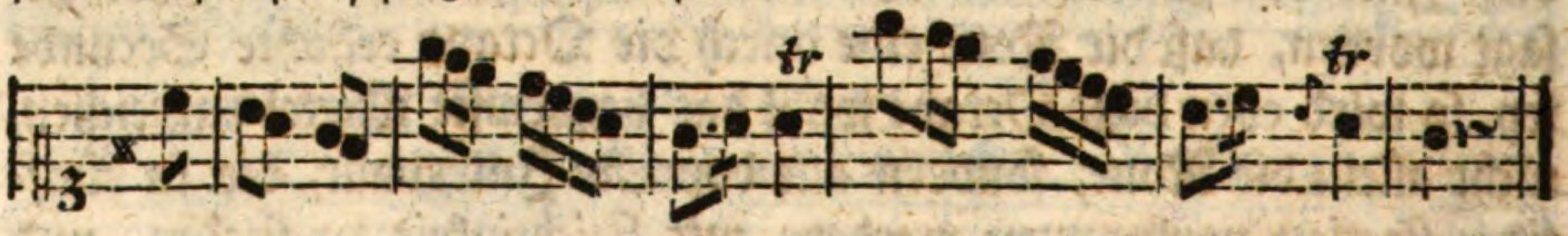


Die Octave nun, durch deren Hülfe man am leichteſten zu dieſen Nonen gelangt, kann entweder von dem unterſten, oder von dem oberſten Ende, entweder von der erſten oder von der zweyten Note entlehnt werden; die Secunde geht alsdenn entweder unten voran, oder wird oben beygefügt: z. E.

Oder

§. 8.

Von den Nonen wird ſchwerlich mehr als eine auf einmal, und immer nur aufſteigend, vorkommen. In Schlußformeln findet man ſie am öfterſten, folgender Geſtalt:



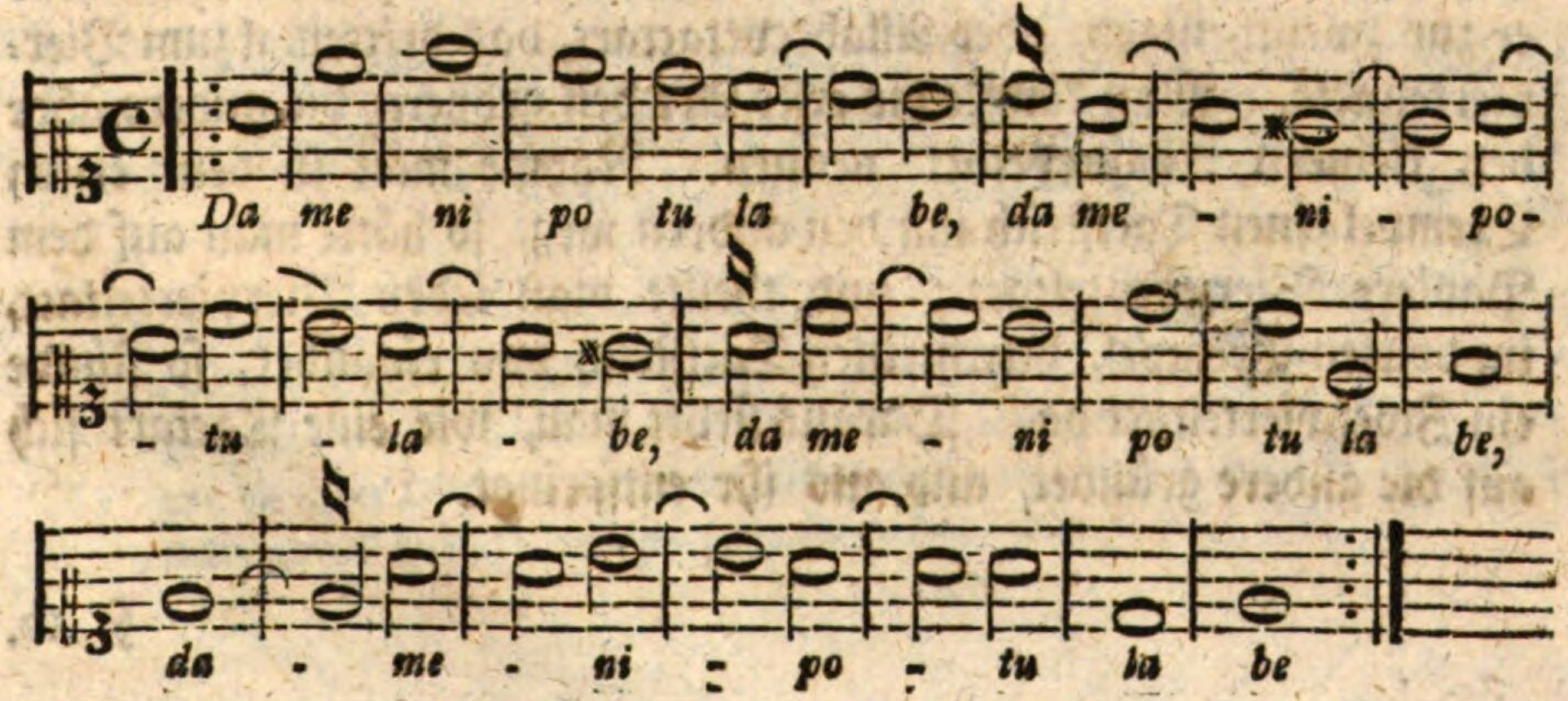
wobey man ſich noch den Unterſchied zwiſchen der großen und kleinen None merken mag. Man wird allemal eine kleine None haben, wenn die Secunde, die mit der Octave verbunden dieß Intervall hervorbringt, eine kleine Secunde iſt; eine große Secunde aber giebt eine große None. Von den beyden Nonen dieſes Exempels iſt demnach die erſte eine kleine, und die andere eine große.

§. 9.

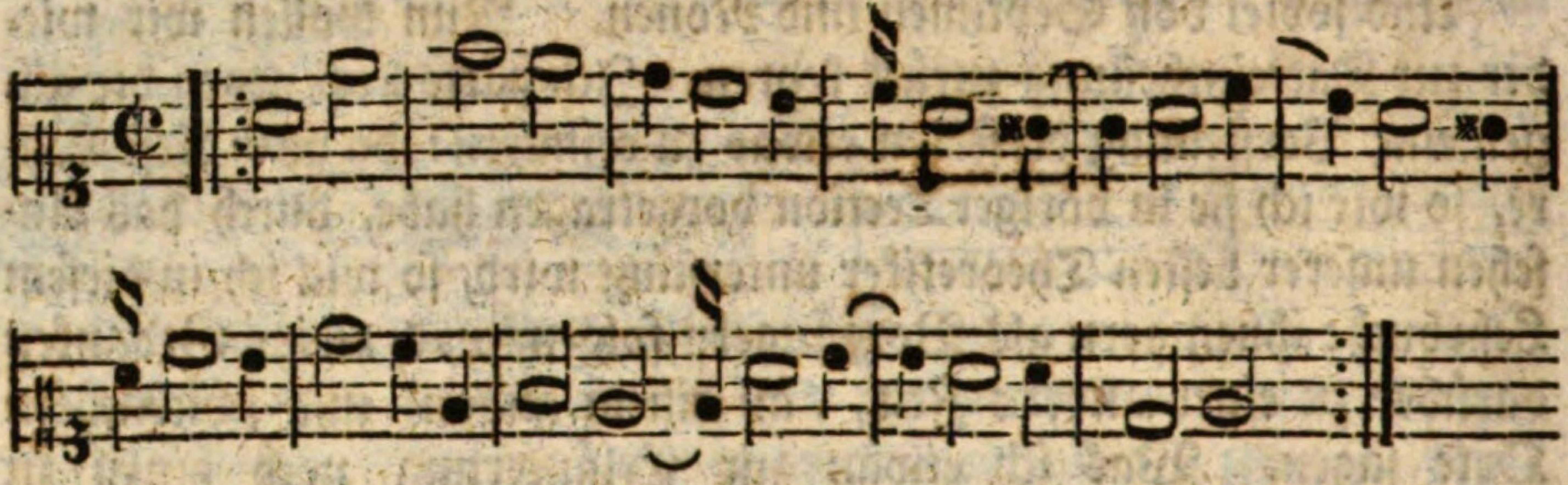
Und ſoviel von Septimen und Nonen. Nun wollen wir wieder zur Tacteintheilung zurück keyren. Ich hätte Luſt gegen die allgemeine Vorſtellung derſelben etwas zu erinnern: da aber dieſe Lehre, ſo wie ich ſie in voriger Lection vorgetragen habe, durch das Anſehen unſerer beſten Theoretiker unterſtützt wird, ſo will ich in dieſem Lehrbuche ihnen gern als Vorgängern folgen, und meine Gedanken darüber zu einer andern Zeit, an einem andern und ſchicklichern Orte ſagen. Was ich etwan zur Erläuterung noch hinzu zu ſetzen hätte, ſoll bey Gelegenheit der Uebungsexempel, die nun in verſchiedenen Tactarten entworfen werden ſollen, angebracht werden. Indeß wird es hier am füglichſten geſchehen können, das, was ich über die Bindungen geſagt habe, noch mit einer Anmerkung zu vermehren.

§. 10.

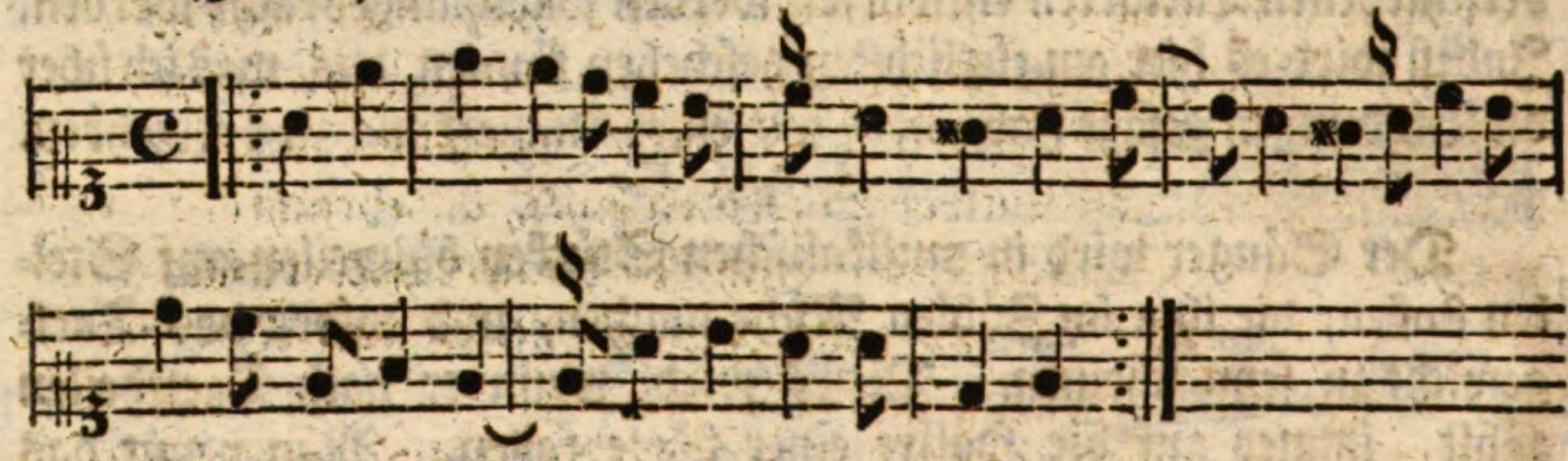
Der Sänger wird in muſikaliſchen Stücken bisweilen auf Stellen ſtoßen, die ihm im Zählen Mühe machen, und wider das Tactgewicht zu ſeyn ſcheinen. Dieſes wird, wenn er nach Tacttheilen zählt, immer auf die Hälfte einer Note fallen. Man nennt das **Syncopation**, und die Noten, **ſyncopirte Noten**. Dieſe nun haben ihren Urſprung von den gewöhnlichen Bindungen größerer Noten. Syncopationen und Bindungen ſind demnach einerley. Man ſehe z. E. folgenden vierſtimmigen Canon im Einklange, über den ſogleich eine Erläuterung, dem Anfänger zum Beſten, folgen ſoll.



In kleinern Noten.



In noch kleinern Noten.



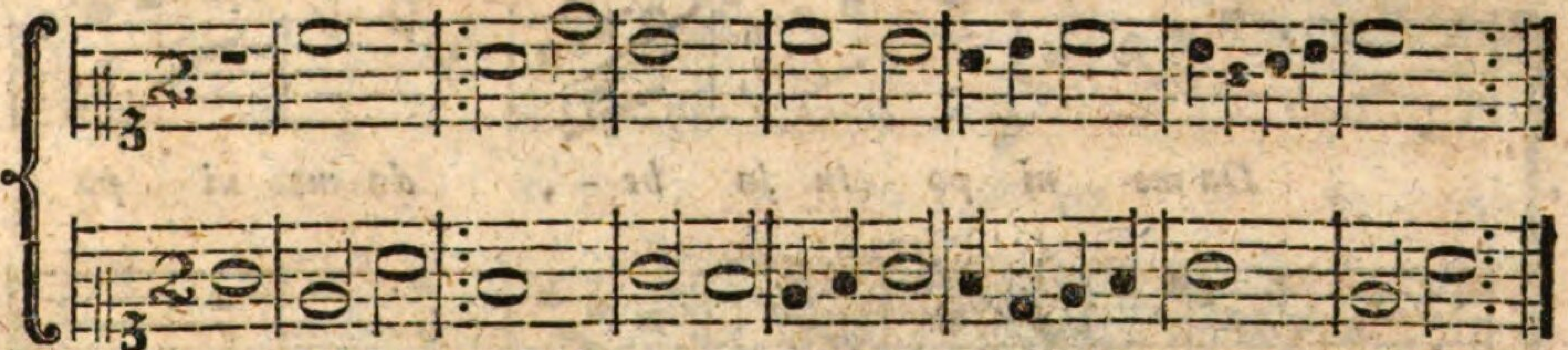
§. 11.

Es laſſen ſich bey dieſem Canon verſchiedene nützliche Anmerkungen machen. Er bleibt in dreyerley Geſtalt, wie er hier zu Papiere gebracht worden, immer einerley. Das erſte und zweytemal gehört er zur zweytheiligen, oder Allabrevetactart, das drittemal zum Viervierteltacte. Man könnte die erſte Art den größern, die andere aber den kleinern Allabrevetact nennen. Nähme man in dem erſten Exempel einen Tactſtrich um den andern weg, ſo hätte man auf dem Papiere Vierzweyteltact; und theilte man ieden Viervierteltact, im dritten Exempel, durch einen Tactſtrich von einander, ſo ſtünde ein Zweyvierteltact da. Daraus ſiehet man, wie eine Tactart ſich auf die andere gründet, und aus ihr entſpringt.

§. 12.

Daß das Wort **Canon** ſo viel als **Regel** oder **Richtſchnur** bedeute, iſt bekannt. Die Griechen belegten ihr Monochord mit dieſem Namen, weil man die Größe aller Intervalle darauf genau beſtimmen kann. Bey uns bedeutet es einen einfachen Geſang, der von zwey, drey und mehrern Stimmen nachahmend geſungen wird. Dieſe Nachahmung erfodert, daß nicht alle Stimmen zugleich, ſondern hinter einander anfangen müſſen; die Zeit des Eintritts einer ieden Stimme wird insgemein, über der Note, durch das Zeichen 𝄋 angedeutet. Die Nachahmung geſchieht entweder im Einklange, und dann braucht der Geſang nicht für iede Stimme beſonders hingeſchrieben zu werden; ſondern man bemerkt nur die Zeit des Eintritts auf vorher beſchriebene Art. Die Nachahmung in andern Intervallen, als in der Secunde, Terz, Qvarte, Qvinte, Sexte u. ſ. w. würde den nachahmenden Stimmen ſchon mehr Mühe machen, daher man ſie lieber ausſchreibt. Herr **Marpurg** hat in ſeiner Singanweiſung einige kleine, auf verſchiedene Weiſe nachahmende, Canons von Herrn **Kirnberger** angehängt, und den Liebhabern ſolcher Kunſtſtücke *) zu gefallen, will ich ein Paar davon herſetzen.

Canon in der Qvarte.



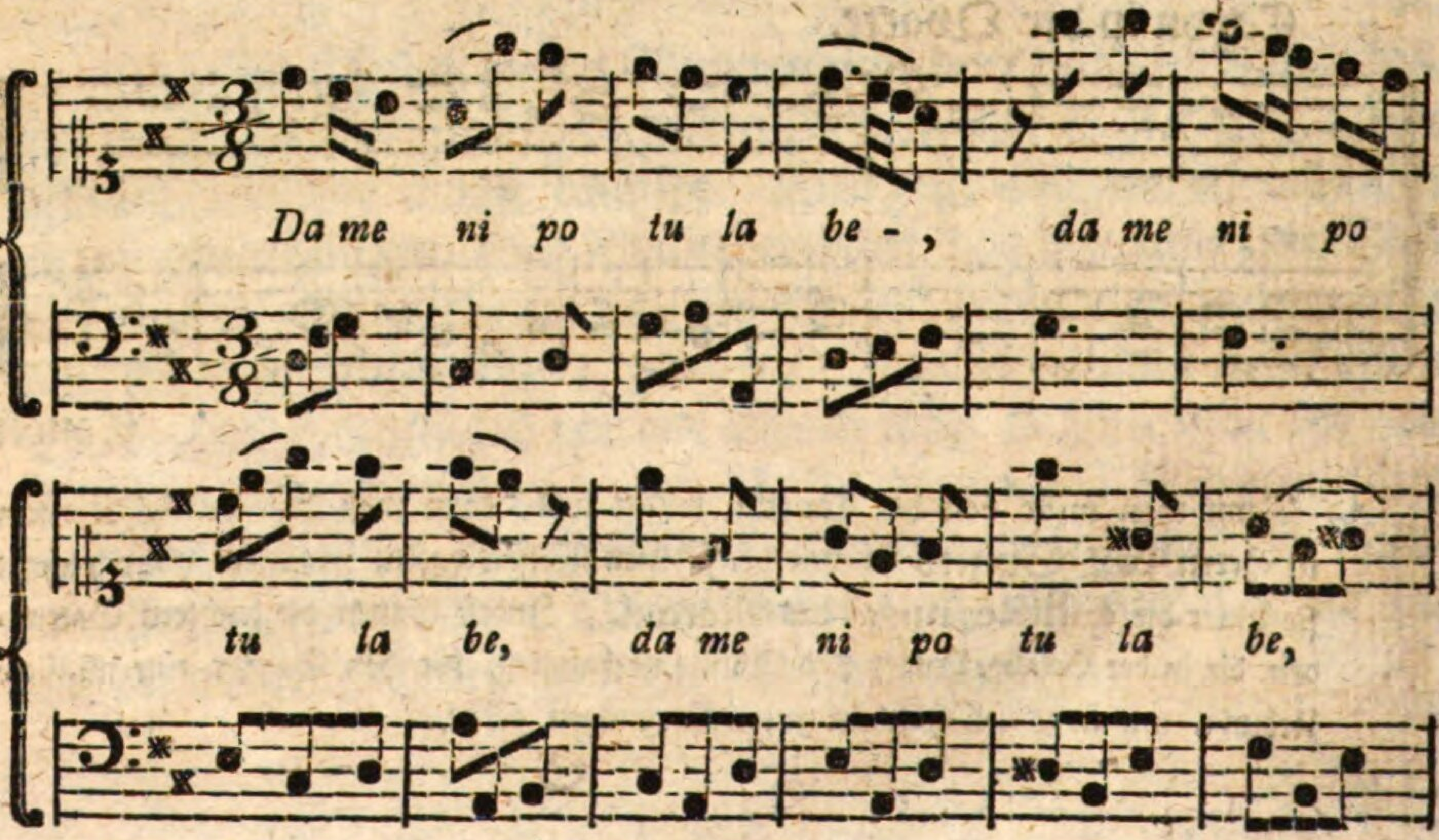
Canon

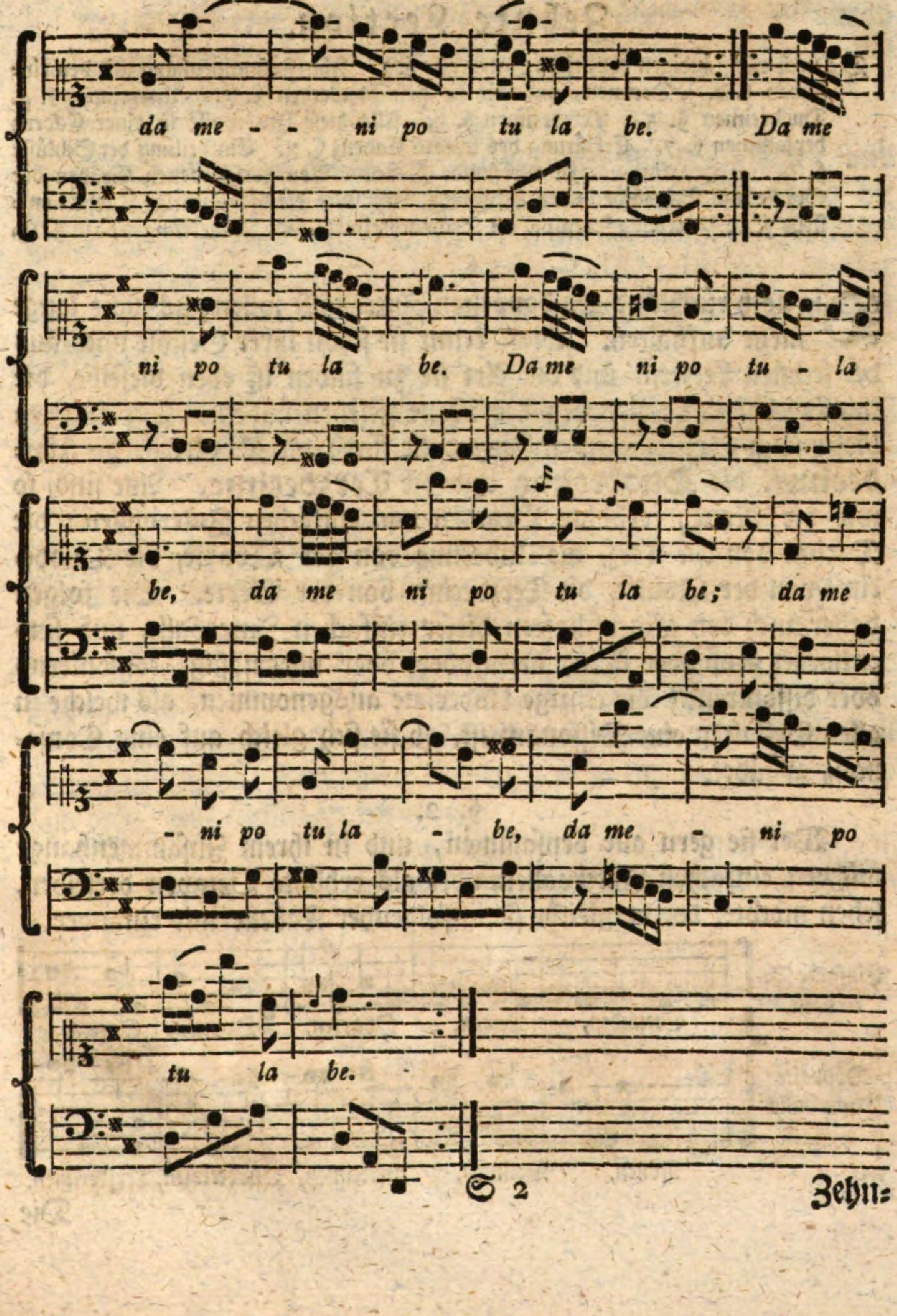
*) Wenn man mehr von den Canonen wiſſen will, kann man den Artickel Canon in Herrn Prof. Sulzers Theorie der ſchönen Wiſſenſchaften nachleſen. Er rechnet ſie unter die difficiles nugas des Martial. Indeß können die leichtern Gattungen, die in der Octave, Qvart und Qvinte nachahmen, für den Sänger eine nützliche Uebung, und in Geſellſchaft ein gutes Vergnügen geben.

Canon in der Qvinte.

§. 13.

Und nun noch ein Uebungsexempel mit einigen Septimen und Nonen, ſo kurz als möglich, und in einer leichten dreytheiligen Tactart, im Dreyachteltacte, der mit dem Dreyvierteltacte von einerley Natur iſt; wie man es denn auch in dieſe Tactart überſetzen kann, ſo wie man in der 7den Lection den Dreyviertel- in einen Dreyachteltact verwandeln konnte. Im erſten, dritten und fünften Tacte des zweyten Theils kommen Verdoppelungen der Tactglieder vor: vier Noten auf einen Tacttheil, vier Zwey- und dreyßigtheile auf ein Achtel. Man erinnere ſich auch, was im §. 7. der fünften Lection, und anderwärts, vom Zuſammenbinden der Noten über einer Sylbe geſagt worden iſt.




da me - - ni po tu la be. Da me
ni po tu la be. Da me ni po tu - la
be, da me ni po tu la be; da me
- ni po tu la - be, da me - ni po
tu la be.

Zehnte Lection.

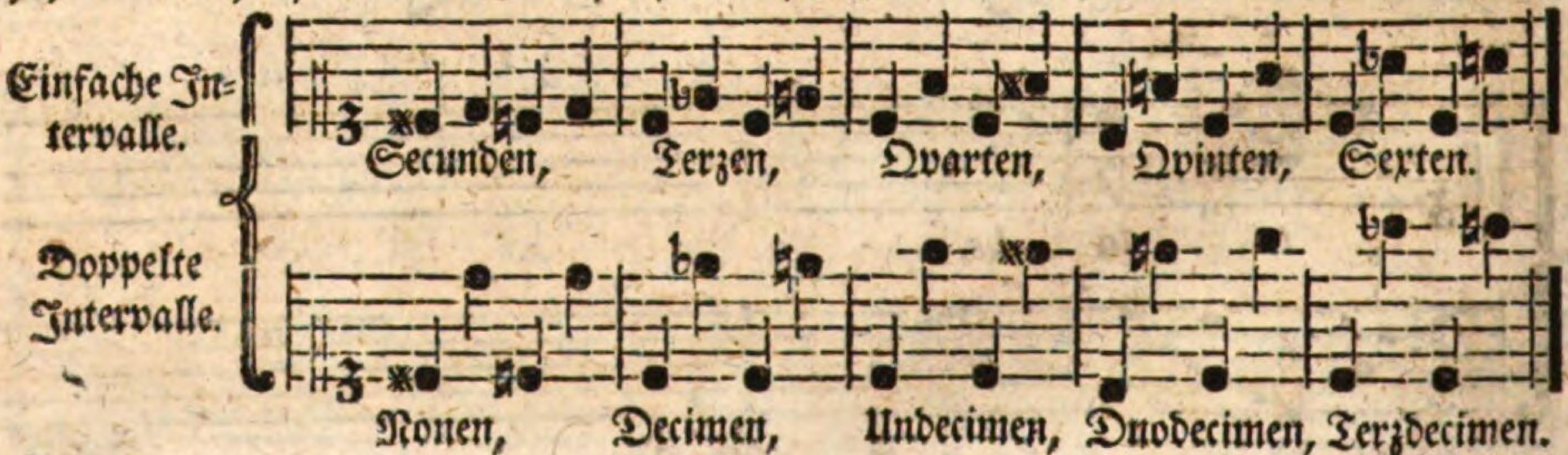
Die noch rückſtändigen doppelten Intervalle §. 1. Ihr Zuſammenhang mit den einfachen §. 2. Decimen, und wie ſie geſucht werden §. 3. Undecimen §. 4. Duodecimen §. 5. Terzdecimen §. 6. Alle dieſe Intervalle in einer Cadenz beyſammen §. 7. Erklärung des Worts Cadenz §. 8. Eintheilung der Schlüſſe §. 9. Cadenz im neuern Verſtande §. 10. Von verſchiedenen Graden der Stärke und Schwäche in der Stimme §. 11. Wie die dreygliedrige Tactart entſtehe §. 12. Uebungsexempel im Sechsachteltacte, und Anmerkungen dazu §. 13.

§. 1.

Die noch rückſtändigen doppelten Intervalle ſollen uns nicht lange mehr aufhalten. Man kennt ſie ſchon ihrer Geſtalt nach aus der ſechſten Lection, und die Art ſie zu finden iſt eben dieſelbe, die wir in voriger Lection bey der None geſehen haben. Die Namen dieſer noch vorzutragenden Intervalle ſind: die **Decime**, die **Undecime**, die **Duodecime** und die **Terzdecime**. Alle ſind, ſo wie die None, erhöhte Octaven von einfachen Intervallen: die Decime von der Terz, die Undecime von der Qvarte, die Duodecime von der Qvinte, die Terzdecime von der Sexte. Sie folgen daher auch den Eigenſchaften dieſer einfachen Intervalle, und ſind entweder groß oder klein, vermindert oder übermäßig, conſonirend oder diſſonirend; die einzige Undecime ausgenommen, als welche in allen Geſtalten eine Diſſonanz iſt, ob ſie ſich gleich auf eine Conſonanz gründet.

§. 2.

Wer ſie gern alle beyſammen, und in ihrem Zuſammenhange mit den einfachen Intervallen, oder als erhöhte Octaven derſelben, ſehen möchte, der vergleiche ſie in folgender Tabelle mit einander.

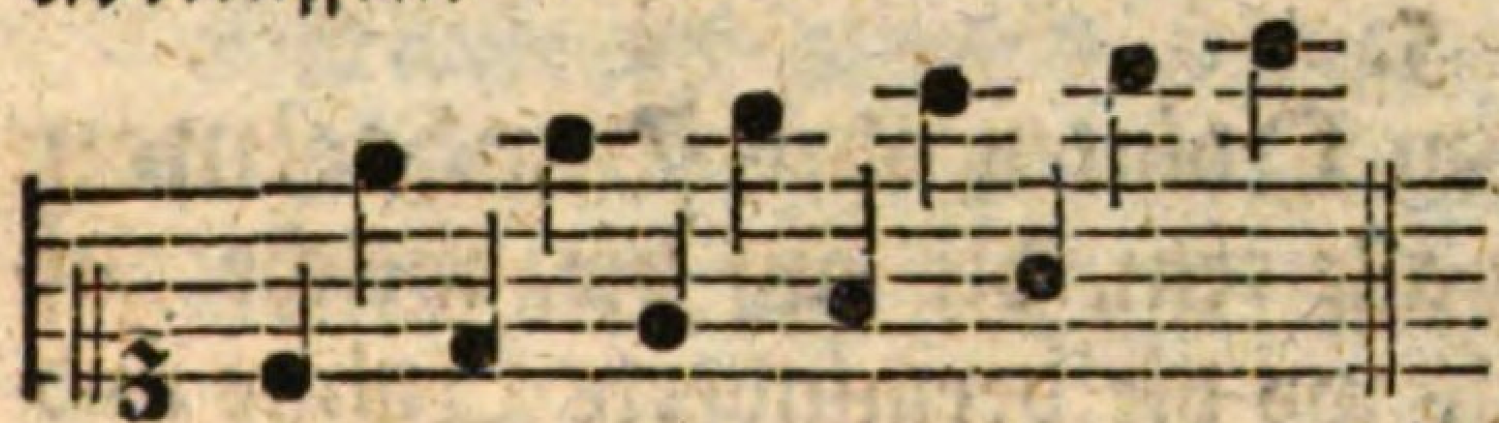


Die

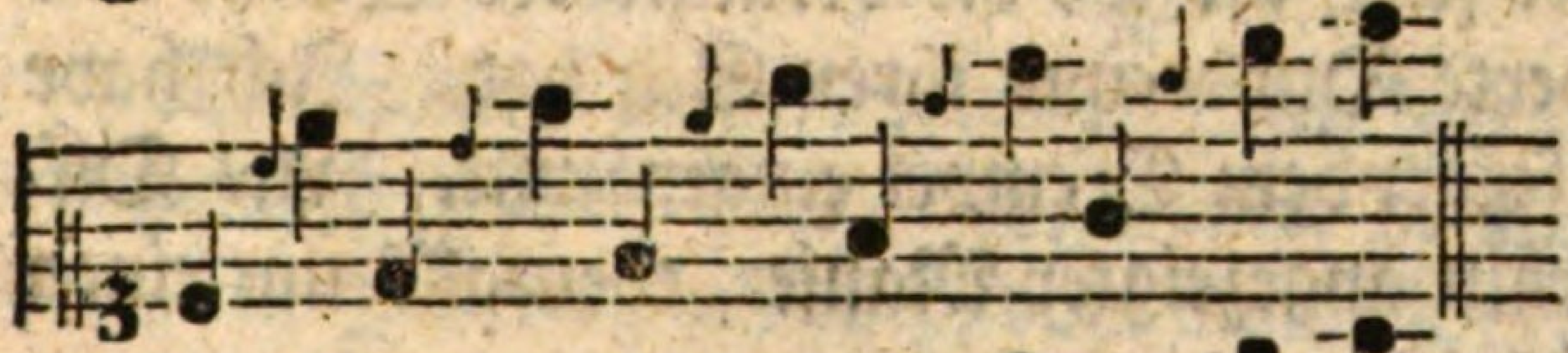
Die Beywörter, groß, klein, vermindert, übermäßig, wird man nun wohl ſelbſt hinzu zu ſetzen gelernt haben. In der Folge ſoll noch davon geredet werden.

§. 3.

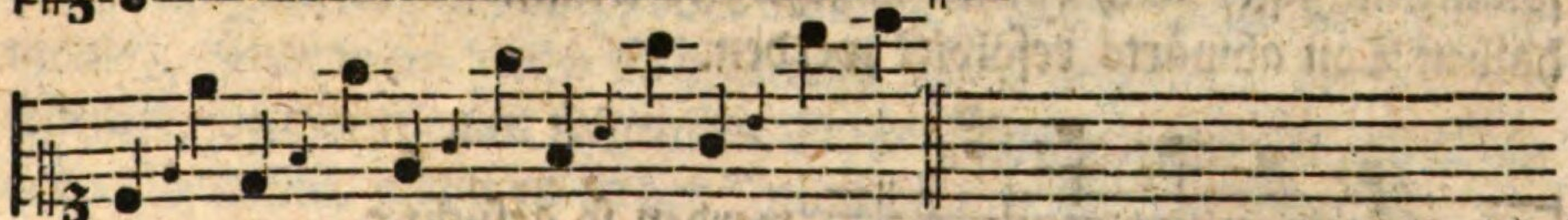
Wir wollen nun einige **Decimen** in der Scale aufſuchen, und ſodann die Art ſie zu treffen darnach entwerfen. Es durch die ganze Scale zu thun, halte ich ferner nicht für nöthig. Nöthiger wäre die Anwendung auf andere verſetzte Scalen: ich muß es aber dem Fleiße des Lehrenden, oder der Forſchbegierde des Lernenden überlaſſen.



werden folgender Geſtalt durch die Octave geſucht:



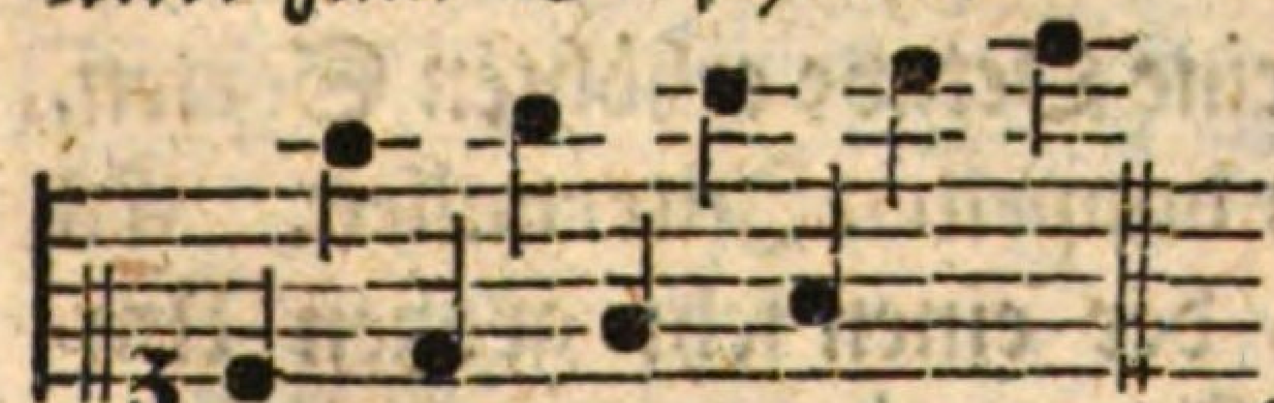
oder



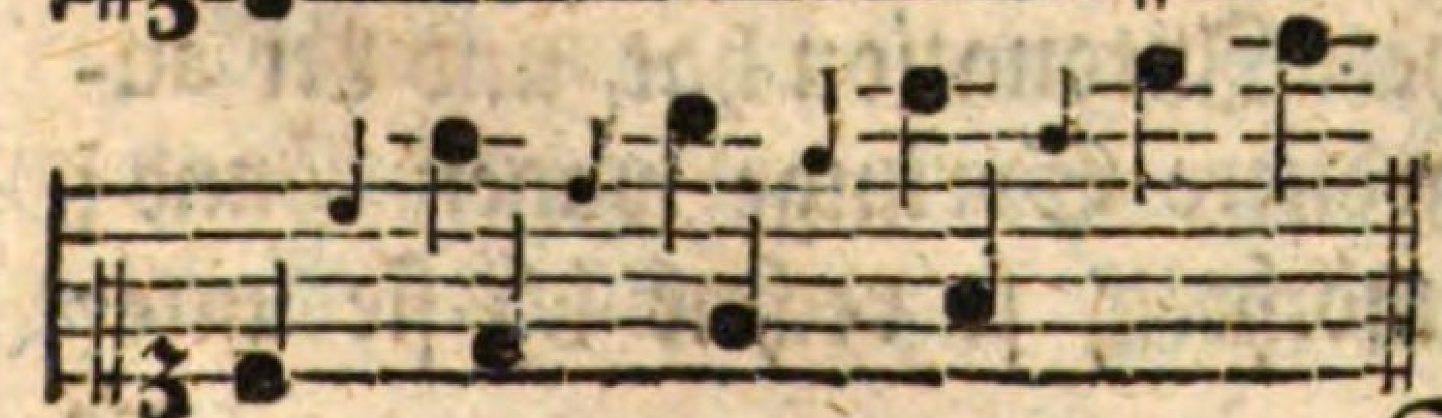
Unter dieſen fünf Decimen ſind die zweyte und dritte klein, weil ſie von der kleinen Terz ihren Urſprung nehmen; die übrigen drey ſind groß, aus ähnlichem Grunde.

§. 4.

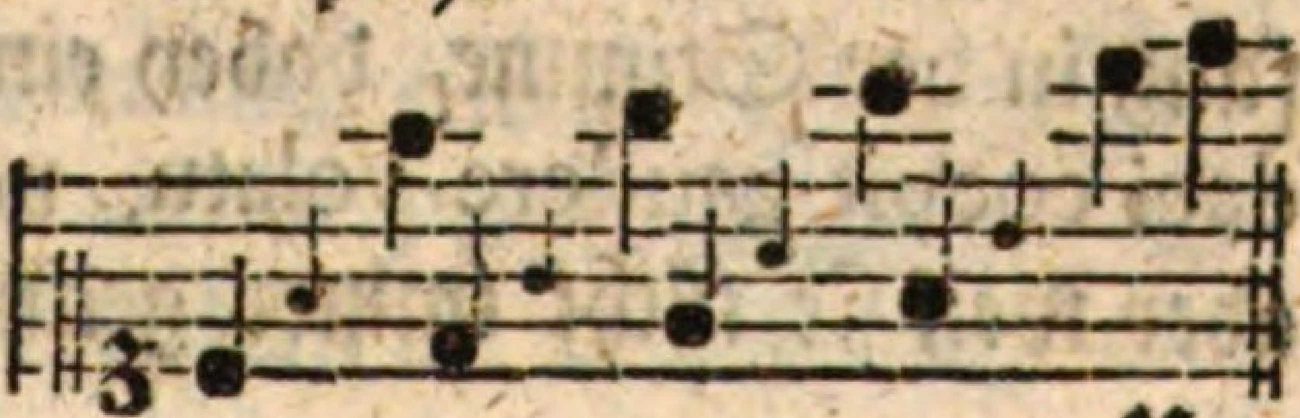
Die **Undecimen** kommen in folgender Ordnung auf der Tonleiter zum Vorſcheine.



und werden auf folgende Weiſe geſucht:



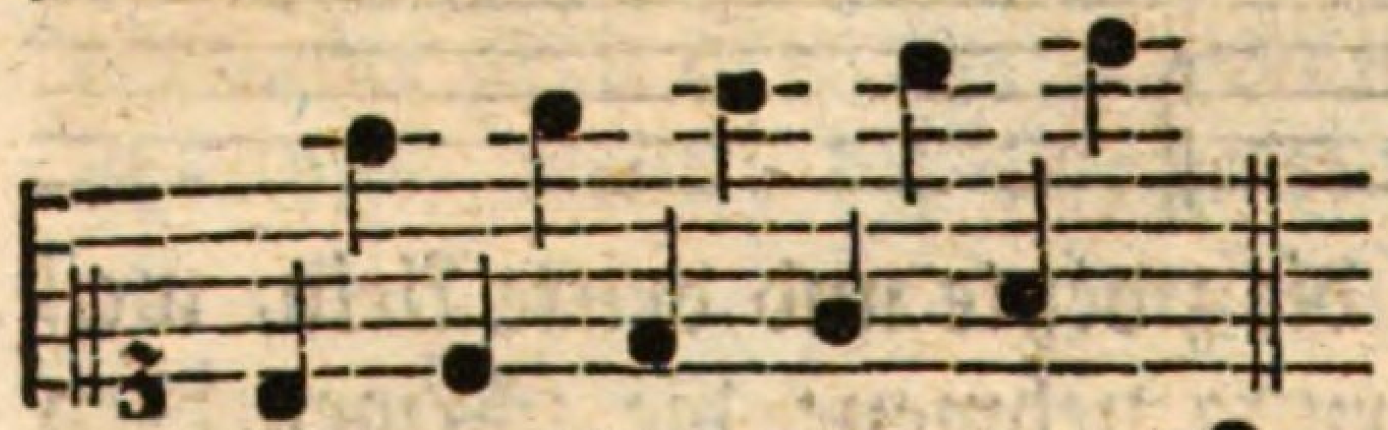
oder



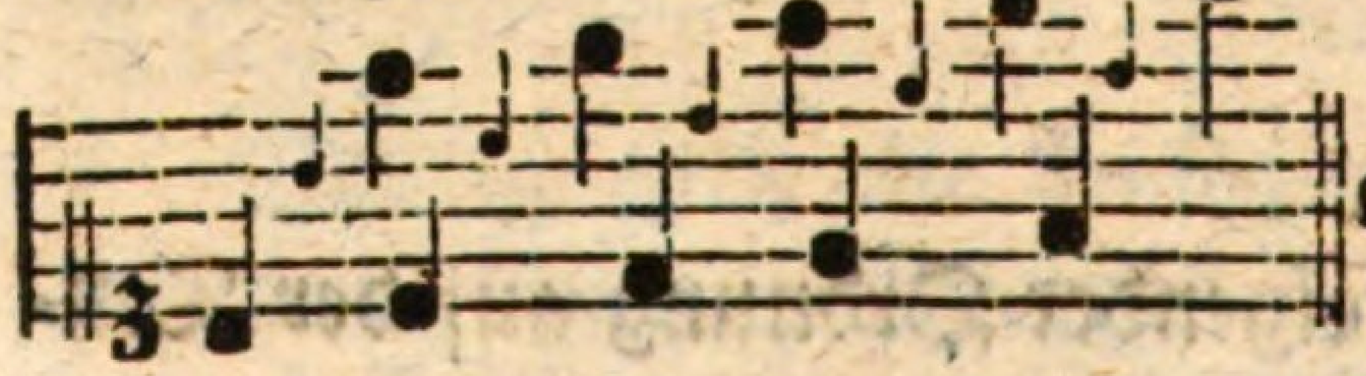
Unter dieſen iſt die letzte eine übermäßige, weil ſie ſich auf die übermäßige Qvarte f-h gründet. Die übrigen gründen ſich zwar alle auf reine Qvarten, ſind aber, als Undecimen, Diſſonanzen, die einen halben oder ganzen Ton unter ſich aufgelöſt, d. i. in eine Conſonanz verwandelt werden müſſen. Die übermäßige Undecime wird, wie alle übermäßige Intervalle, aufwärts gelöſt, z. E.

§. 5.

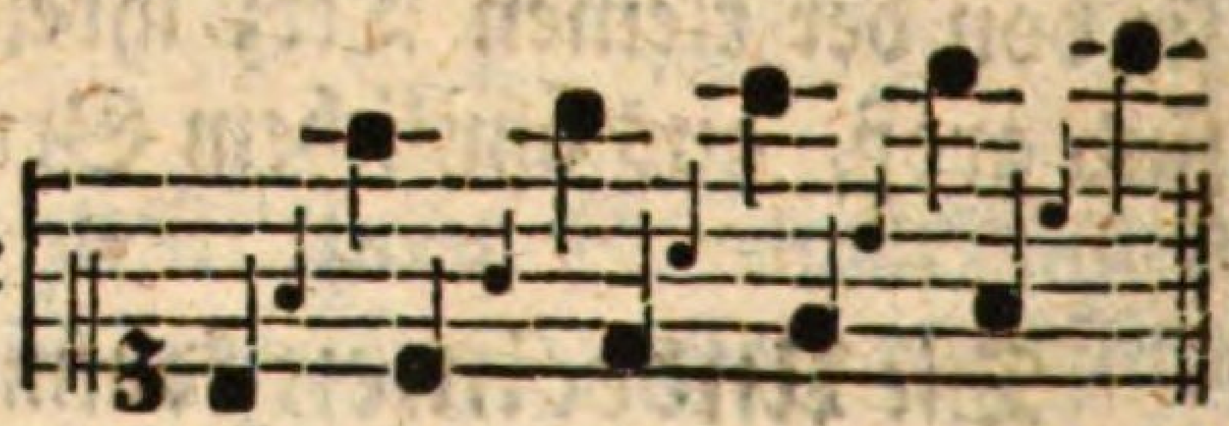
Die um eine Octave erhöhten Qvinten oder **Duodecimen** finden wir in der harten Tonleiter alle rein, bis auf die, welche auf die Septime der Tonleiter fällt, als wo die verminderte Qvinte und folglich auch die verminderte Duodecime ihren Sitz hat. Ich habe dieſer die erſte Stelle in folgendem Exempel eingeräumt. Als Diſſonanz muß ſie, nach vorhin angezeigter Manier, ebenfalls um einen halben Ton abwärts reſolvirt werden.



werden ſo geſucht:



oder ſo:

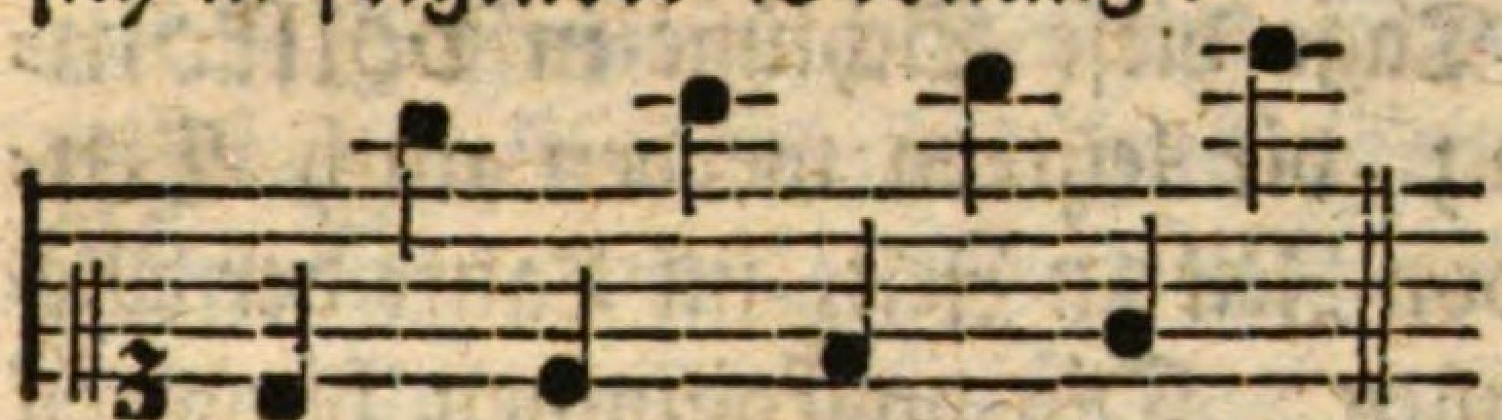


§. 6.

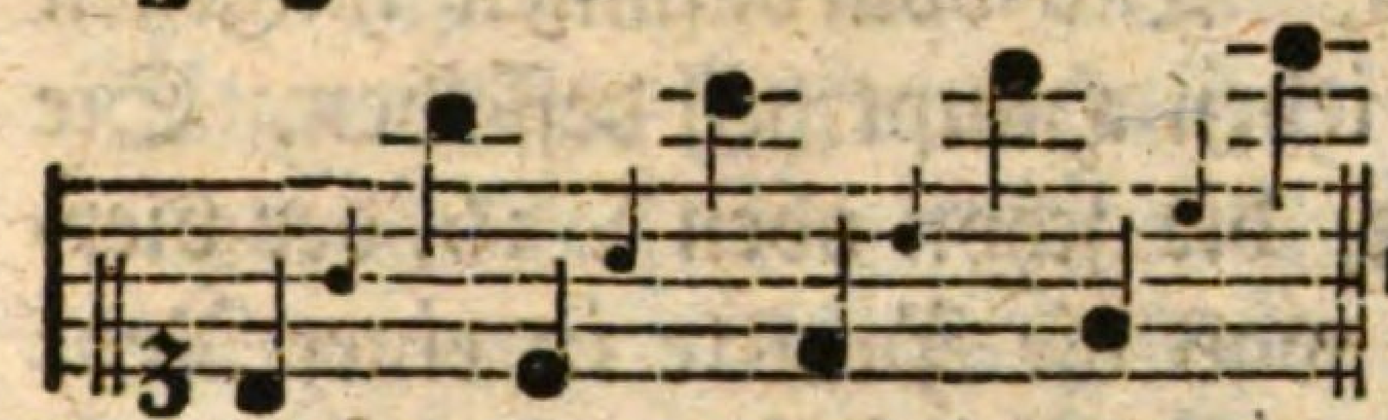
Die **Terzdecimen**, oder die um eine Octave erhöhten Sexten, machen endlich den Beſchluß, unter den doppelten Intervallen. Es iſt kein Zweifel, daß mancher Sänger, der einen ſehr großen Umfang in der Stimme, dabey eine ſichere Intonation hat, und der audaci coepit gaudere volatu, noch größere Sprünge wagen könne; aber weil ſie nicht immer gelingen möchten, ſo rechne ich ſie unter

die

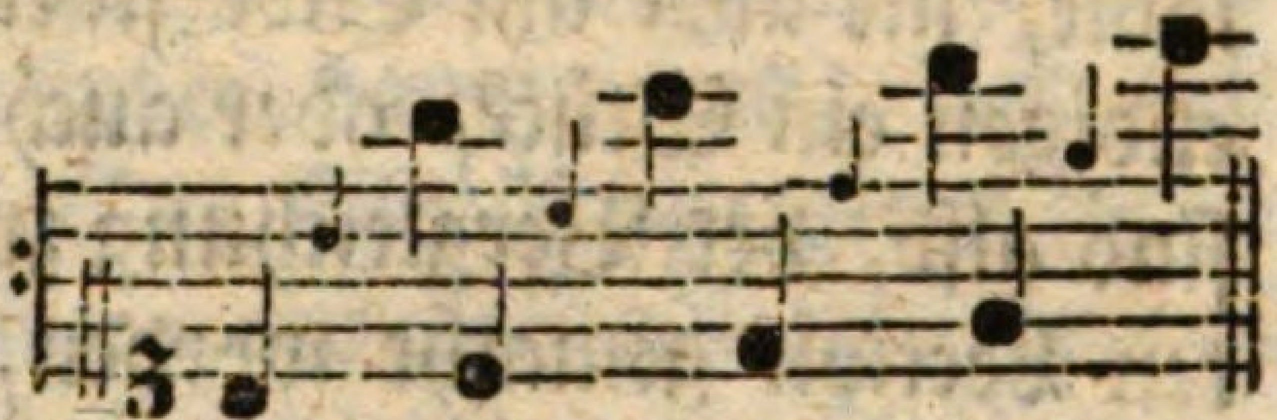
die damnoſas artes des **Ovidius**, womit nicht ieder Sänger die Zeit zu verderben nöthig hat. Die Terzdecimen demnach melden ſich in folgender Ordnung:



Suchen kann man ſie ſo:



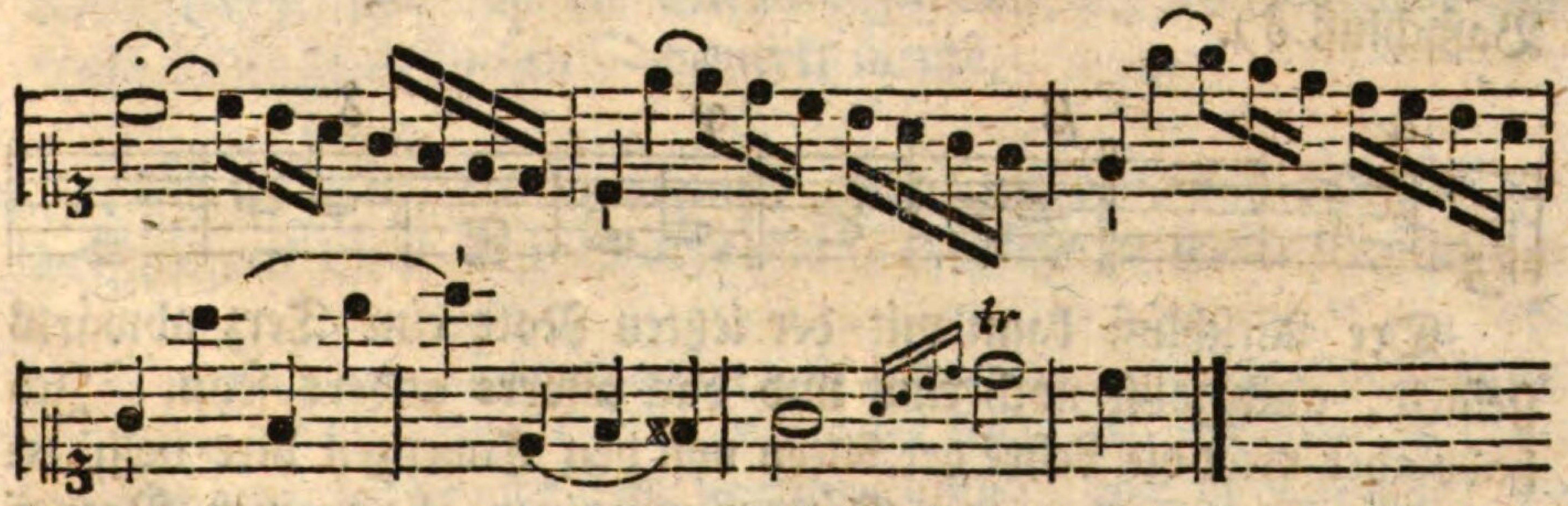
oder ſo:



Die erſte und vierte ſind kleine, die zweyte und dritte große Terzdecimen, weil die Octaven der erſtern mit kleinen, und die Octaven der andern mit großen Sexten in Verbindung ſtehen.

§. 7.

Die meiſten dieſer Sprünge geſchehen aufwärts; doch kommen einige auch abwärts vor. Will man ſie alle in einer Art von Cadenz, dergleichen man doch wohl bisweilen, nicht allein auf Inſtrumenten, ſondern auch von Sängern zu hören bekömmt, beyſammen ſehen, ſo betrachte man folgendes Muſter, das ich aber keinem Sänger rathen will, wenn er in der Intonation nicht ſehr ſicher iſt.



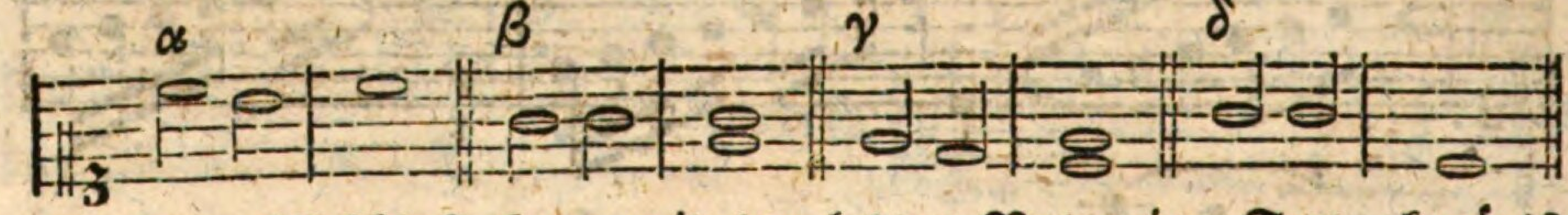
§. 8.

Nun werde ich meinem Sänger ſchon auch etwas über den Namen **Cadenz** (ital. Cadenza, franz. Cadence,) ſagen müſſen. Eigentlich bedeutet dieſes Wort einen **Schluß** in der Muſik; und weil

weil dieſer, wenigſtens im Baſſe, durch das Fallen zweyer Töne bewirkt wird, ſo iſt vom lateiniſchen cadere das barbariſche Wort cadentia entſtanden, und in die andern Sprachen übergetragen worden. Man theilt noch heut zu Tage dieſe Schlüße in **vollkommene** und **unvollkommene**; die leztern werden auch **Einſchnitte** genannt, weil ſie nur von Zeit zu Zeit, im Laufe der Melodie, nie aber am Ende ſtatt haben. Die vollkommnen hingegen endigen ein Stück, oder auch einen ieden Haupttheil deſſelben. Sie ſind alſo, der Vergleichung zu Folge, die ſchon oben §. 16. der vierten Lection gemacht worden, das, was die Puncte in einer Rede ſind; die unvollkommnen Schlüße oder Einſchnitte aber ſind mit dem Colon und Semicolon zu vergleichen.

§. 9.

Noch eine Eintheilung der vollkommnen Schlüße oder Cadenzen wird dem Sänger nicht undienlich ſeyn, die ihre Namen von den vier Singſtimmen entlehnen, ob ſie gleich nicht immer in den Schranken der angewieſenen Stimmen bleiben, ſondern ſich in allen vermiſcht brauchen laſſen. Es giebt ſo viel Arten der Schlüſſe, als Stimmen ſind: den Diſcant- α), den Alt- β), Tenor- γ), und Baßſchluß δ).



Der Altſchluß kann mit der lezten Note eine Terz abwärts ſteigen, auch ſonſt noch eins und das andere anders ſeyn. Ich habe aber nicht die Lehre der Alten von den Cadenzen hier vollſtändig abhandeln, ſondern dem Sänger nur einen allgemeinen Begriff davon machen wollen. Der Eintheilungen waren ehemals ſo viele, daß man in **Walthers** muſikaliſchem Wörterbuche allein drey- und zwanzig Artikel darüber findet.

§. 10.

§. 10.

In einem etwas andern Verſtande wird heut zu Tage das Wort **Cadenz** von denjenigen willkührlichen Veränderungen gebraucht, welche Inſtrumentſpieler und Sänger vor der vorletzten Note eines vollkommnen Schlußes, aus eigener Erfindung, vorher gehen laſſen. Gegen das Ende läuft eine ſolche Cadenz in das Trillo über der vorletzten Note, und fällt ſodann aus dieſem in den Schlußton. Ob Sänger oder Inſtrumentiſten die Erfinder davon ſind, läßt ſich wohl nicht mit Zuverläßigkeit ſagen. Der Abt **Raguenet** indeß ſchreibt, in ſeiner Parallele des Italiens et des François, en ce qui regarde la Muſique et les Opera *), dieſe Erfindung den Italiänern zu. Daß viel Misbrauch damit getrieben, und eine Menge muſikaliſcher Nonſens an den Tag gebracht werde, iſt wohl nicht zu läugnen. Gleichwohl, da der größte Theil der Muſikliebhaber dieſe kleinen Gaukeleyen liebt, und ihnen ſeinen Beyfall reichlich zuklatſcht, dürften ſie wohl der Mühe werth ſeyn, etwas genaüer unterſucht, und auf vernünftigere Grundſätze zurück gebracht zu werden. Ich habe mir deswegen vorgeſetzt, im zweyten Theile dieſes Werks eine eigene **Abhandlung über die Cadenzen** einzurücken. Jetzt hat der Sänger genug, wenn er weiß, was das für Dinger ſind, und daß die Stelle dazu über der dritten Note vom Ende durch das Zeichen 𝄐 bemerkt werde.

§. 11.

Es iſt §. 10. der Einleitung geſagt worden, daß der Sänger verſchiedene Grade der Stärke und Schwäche in ſeiner Gewalt haben

*) Man hat davon im Deutſchen eine doppelte Ueberſetzung: die erſte iſt von Mattheſon, und hat in deſſen Critica muſica den franzöſiſchen Originaltext zur Seite; die andere ſteht im erſten Theile der critiſchen Briefe über die Tonkunſt. Die hieher gehörigen Worte lauten daſelbſt S. 90. alſo: „Weit verwegener ſind die Ita„liäner, die, ohne viel Weſen zu machen, von einem Tone oder Modo in einen an„dern übergehen, und doppelte und dreyfache Cadenzen von ſieben bis acht „Tacten auf ſolche Töne machen, die wir (die Franzoſen) nicht des geringſten Tril„lers fähig halten würden.„

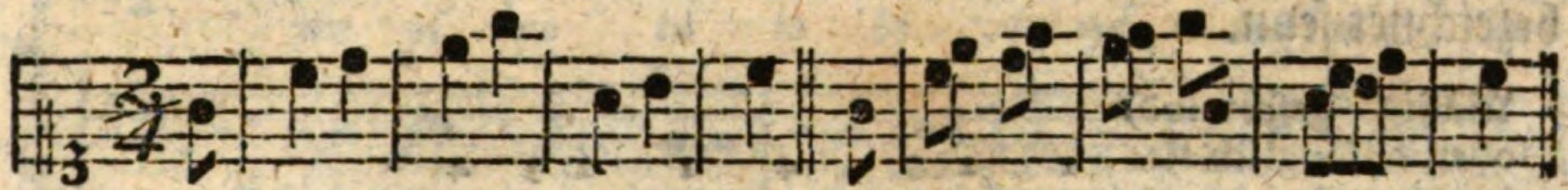
ben müſſe; ich wünſche, daß man in den vorigen Lectionen daran gedacht, und die Uebungsexempel bald mit ſtarker, bald mit ſchwacher, und bald mit halb ſchwacher Stimme geſungen haben möge, um die Stimme zu dieſen verſchiedenen Graden zu gewöhnen. Man findet Stücke, bey denen einer oder der andere ausdrücklich vorgeſchrieben iſt. Der Sänger hat ſich daher einige italiäniſche Wörter bekannt zu machen, die er bisweilen zu Anfange, bisweilen an einigen Stellen in der Mitte über den Noten finden wird. A mezza voce, heißt, **mit halber Stimme**; eben dieß bedeutet auch das ſotto voce. Beydes iſt mit mezzo forte, **halb ſtark**, das unter den Noten nur mit m. f. angedeutet wird, einerley. Nicht ſehr verſchieden davon iſt poco piano, **ein wenig ſchwach**, poco forte, **ein wenig ſtark**. Alle dieſe Wörter bezeichnen einen gewiſſen mittlern Grad der Stimme, der auf einer Seite in das völlige piano, und auf der andern in das völlige forte übergeht. Die äußerſten Grade auf beyden Seiten ſind, pianiſſimo **aufs ſchwächſte**, und fortiſſimo **aufs ſtärkſte**. Alle dieſe Wörter werden ſelten über oder unter den Noten ganz ausgeſchrieben, ſondern durch Abbreviatur, bald mit einem, bald mit etlichen Buchſtaben angezeichnet. Die genaue Beobachtung der vorgeſchriebenen Grade von Stärke und Schwäche iſt eine der vornehmſten Schönheiten in der Aufführung eines Stücks, und der Sänger hat das Seinige eben ſowohl beyzutragen, als der Inſtrumentiſt. Sonſt giebt man auch dem Sänger den Rath, daß er ein Stück nicht ſogleich mit voller Stimme anfangen ſoll, damit er dieſelbe nach Beſchaffenheit der Umſtände auch noch zu verſtärken fähig ſeyn möge: ſo wie ein Wanderer nicht gleich im Anfange ſeine Schritte verdoppelt, ſondern gemach anfängt, und ſodann immer ſtärker fortſchreitet.

§. 12.

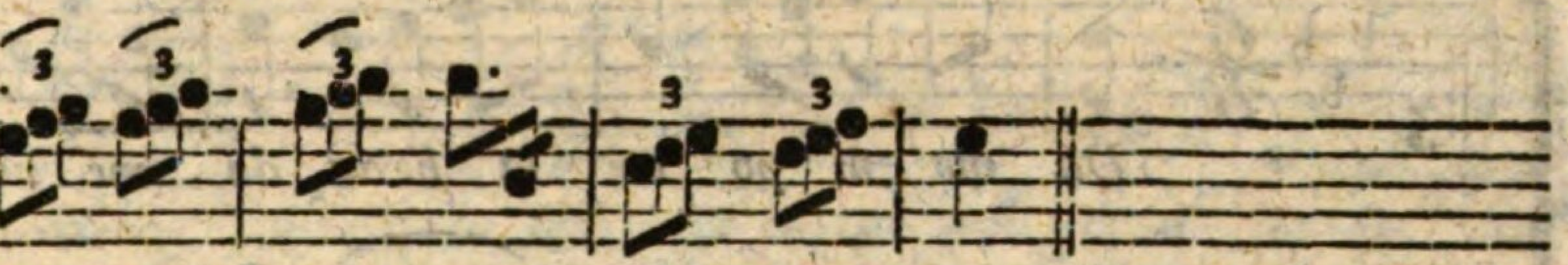
In der Erklärung der Tacteintheilung ward geſagt, daß ieder Tacttheil, ſowohl in den graden als ungraden Tactarten, in zwey oder drey kleinere Noten, die man Tactglieder nennt, getheilt werden

könne. Wir wollen beyde Arten in einem Beyſpiele ſehen, obgleich von der zweygliedrigen Theilung ſchon Muſter da geweſen ſind.

Zweygliedrig.



Dreygliedrig.

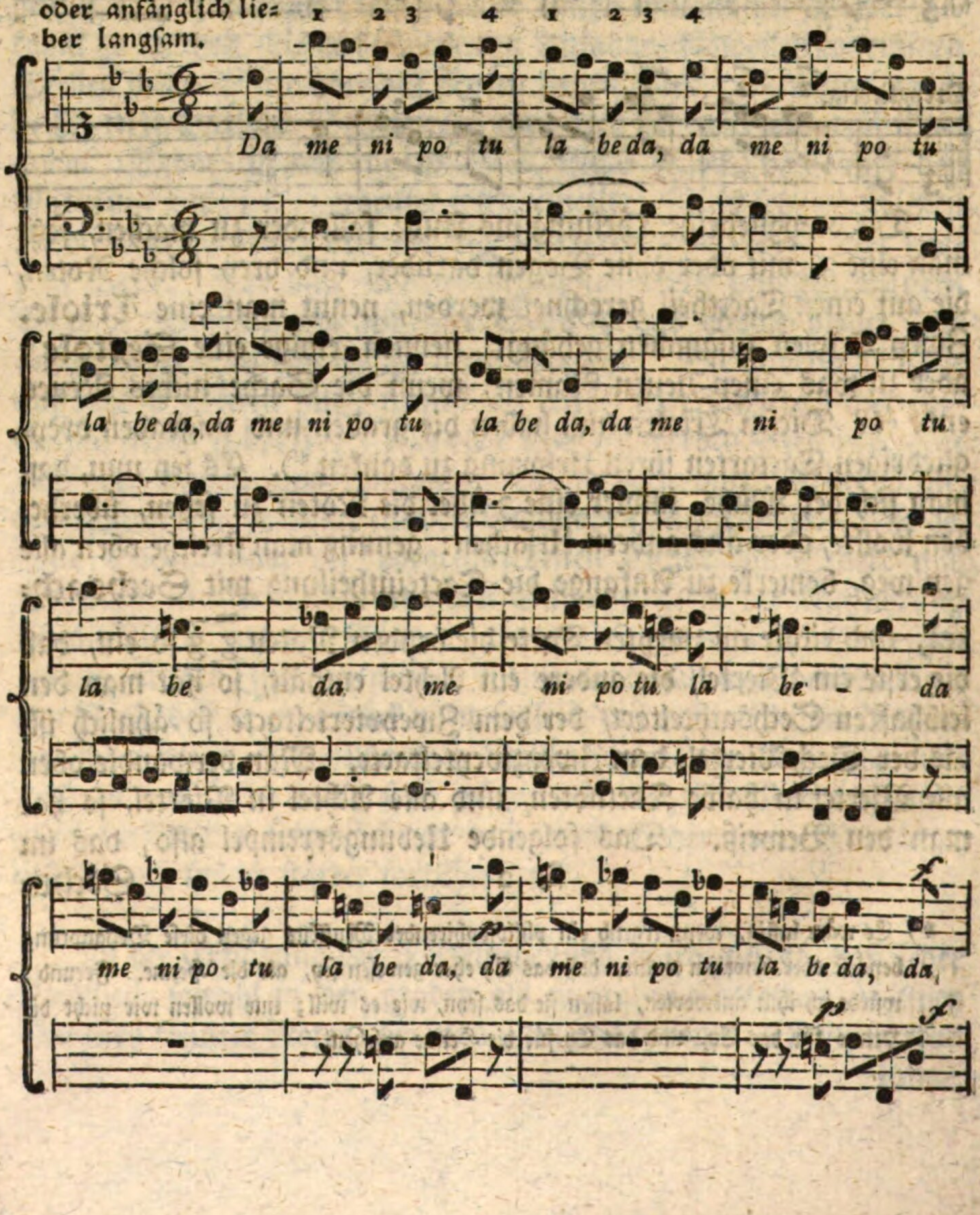


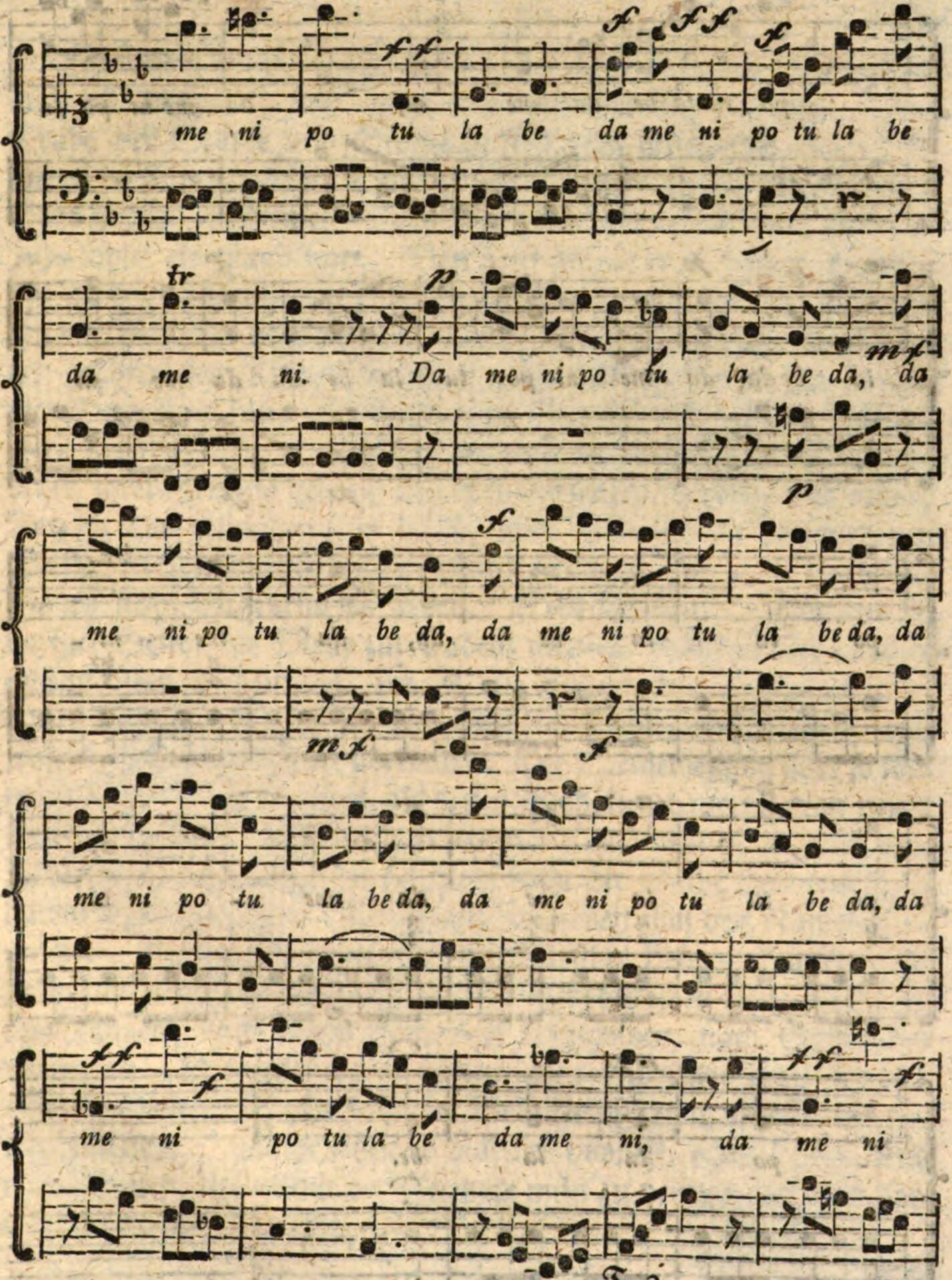
Die dreygliedrige Theilung ins Auge fallender zu machen, ſetzt man eine 3, mit oder ohne Bogen darüber, und drey ſolche Noten, die auf einen Tacttheil gerechnet werden, nennt man eine **Triole.** Zwey Triolen zuſammen gehängt nennen einige eine **Sextole;** aber zu was einen neuen Namen, wenn die Sache nichts Neues enthält? Dieſen Triolen nun haben die graden und ungraden dreygliedrigen Tactarten ihren Urſprung zu danken *). Es ſey nun, daß man ſich der Mühe, immer eine 3 über die Noten zu ſetzen, überheben wollte, oder aus andern Urſachen: genung man ſtreiche oben alle 3en weg, bemerke zu Anfange die Tacteintheilung mit **Sechsachtel,** und richte im zweyten Tacte die beyden Noten g. g ſo ein, daß die erſte ein Viertel, die andere ein Achtel enthält, ſo hat man den leibhaften Sechsachteltact, der dem Zweyvierteltacte ſo ähnlich iſt, als der Sechsviertel- dem Zweyzweyteltacte. Man verwandle oben alle Viertel in halbe Tactnoten, und alle Achtel in Viertel, ſo hat man den Beweiß. Das folgende Uebungsexempel alſo, das im

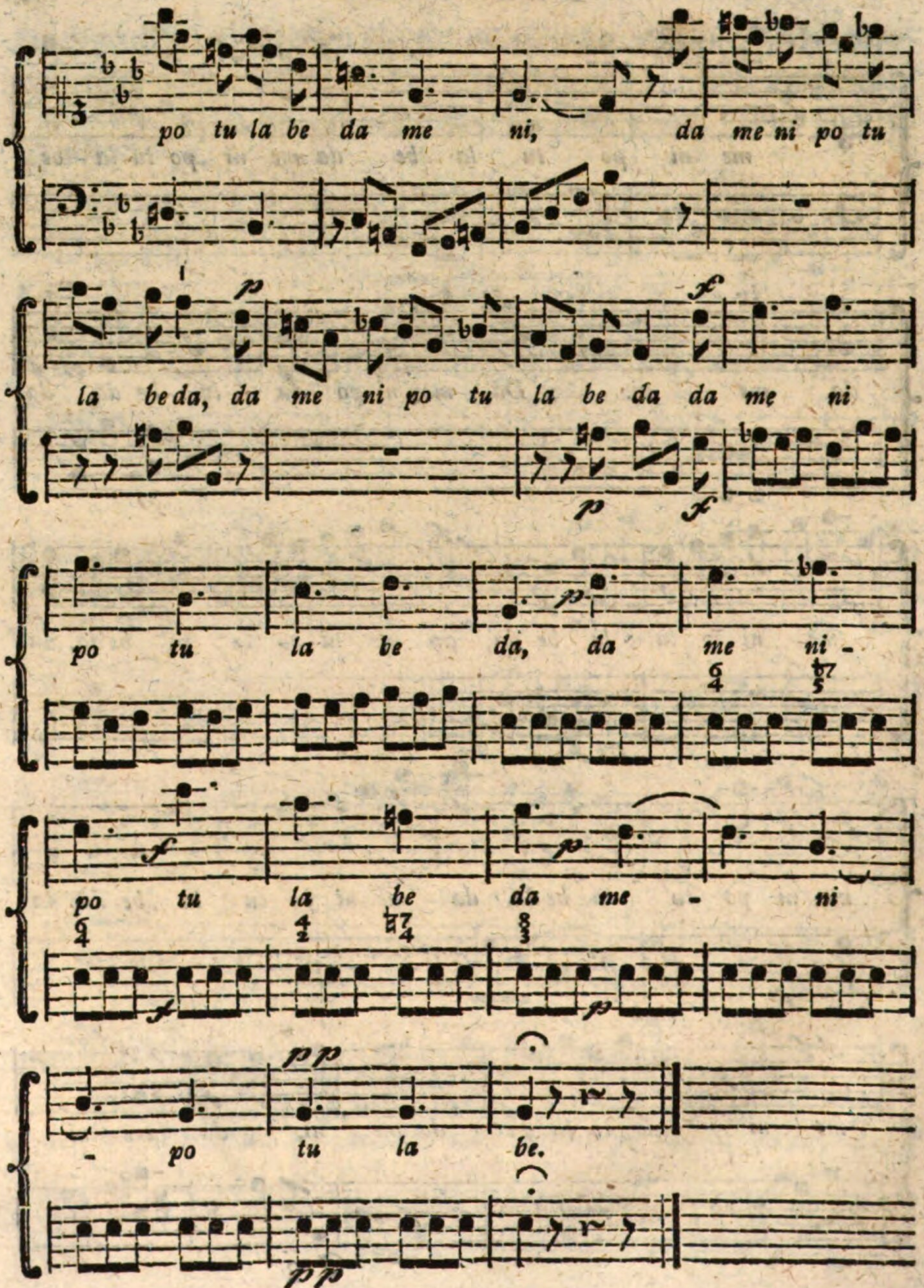
*) Es wäre luſtig, wenn irgend ein philoſophirender Muſikus gegen dieſe Behauptung bewieſe oder beweiſen wollte, daß das Ey eher geweſen ſey, als die Henne. Freund! würde ich ihm antworten, laſſen ſie das ſeyn, wie es will; nur wollen wir nicht die Henne für das Ey, und das Ey für die Henne anſehen.

Sechsachtel geſchrieben iſt, könnte eben ſo wohl im **Sechsviertel** ſtehen, oder, wenn man drey Noten immer für eine Triole rechnen wollte, auch mit **Zweyviertel, Zweyzweytel,** oder **C** bezeichnet ſeyn.

Mäßig geſchwind, oder anfänglich lieber langſam.




me ni po tu la be da me ni po tu la be
tr
da me ni. Da me ni po tu la be da, da
p mf
me ni po tu la be da, da me ni po tu la be da, da
mf f
me ni po tu la be da, da me ni po tu la be da, da
f
me ni po tu la be da me ni, da me ni


po tu la be da me ni, da me ni po tu
la be da, da me ni po tu la be da da me ni
po tu la be da, da me ni -
po tu la be da me - ni
- po tu la be.

§. 13.

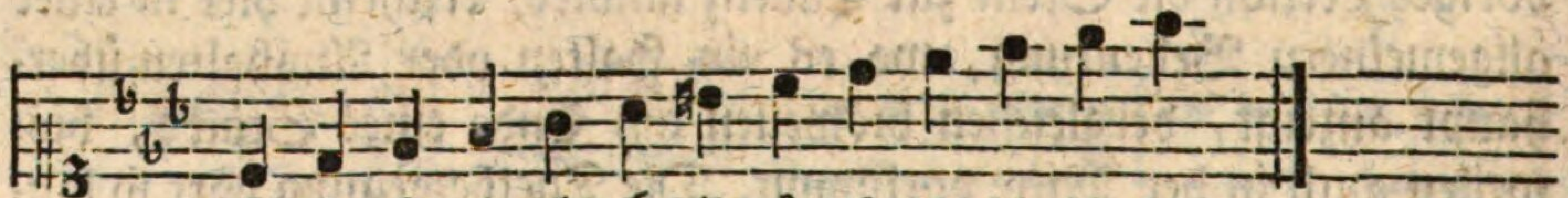
In dieſem kleinen Stücke ſind außer den einfachen Intervallen auch alle doppelte, und einige mehr als einmal, enthalten. Die Grade der Stärke und Schwäche ſind zum erſtenmale angemerkt, um zu verſuchen, ob die Stimme des Sängers ſich zu verſchiedenen Gradationen beqveme. Das *ff* bedeutet fortiſſimo, und das *pp* ſoviel als pianiſſimo. Den Tact ſchlage man immer viertheilig, ob es gleich nur eine zweytheilige Tactart iſt, und ſo, wie man ihn im Anfange über etlichen Tacten mit Ziffern bemerkt findet: 1, 2 gehören zum Niederſchlage, 3, 4 zum Aufſchlage. In langſamer Bewegung kann man ſogar iedes Achtel mit der Hand marqviren, drey im Niederſchlage, und drey im Aufſchlage. Daß iede Note, ihrer Geltung gemäß, richtig ausgehalten werden, und immer Ton an Ton gebunden ſeyn müſſe, wird man ſich an verſchiedenen Stellen, beſonders gegen das Ende, erinnern, wo noch ein Paar Bogen nicht vergebens da ſtehen. Das Zeichen 𝄐, das uns in voriger Lection die Stelle zur Cadenz anwies, erſcheint hier in einer allgemeinern Bedeutung, wo es ein Halten oder Aushalten überhaupt anzeigt, dergleichen bisweilen am Ende eines Stücks, bisweilen auch in der Mitte vorkömmt. Die Tactbewegung hört ſo lange auf, oder ruhet ſo lange, als dieſes Aushalten dauert: man nennt dieß Zeichen daher ein **Ruhezeichen;** einige nennen es auch eine **Fermate,** worunter ſie aber wohl mehr die Sache oder das Aushalten ſelbſt verſtehen. Die Franzoſen geben ihm den Namen couronne. Man findet es auch bisweilen über kleinen Pauſen, und dann fällt ebenfalls das tactmäßige Zählen derſelben weg; die Stimmen fangen, nach einem kleinen Stillſchweigen, nach Gutdünken wieder an. Bisweilen deutet es auch blos das Ende eines Stücks ohne Aushalten an, und in dieſer Bedeutung nennt man es ein **Finalzeichen.** Einige ſetzen es alsdann doppelt, einmal oben, und einmal unten, um es mit der Fermate nicht zu verwechſeln, und daran thun ſie nicht Unrecht.

Eilfte Lection.

Uebermäßige und verminderte Intervalle der weichen Tonleiter §. 1. Anmerkung zur Tabelle §. 2. Aufſuchung einiger noch unbekannten Intervalle §. 3. Ein Paar, das noch fehlt §. 4. Alle dieſe Intervalle ſind Diſſonanzen §. 5. Uebermäßige Qvinte §. 6. Wie ſie geſucht werde; auch etwas von ihrer Duodecime §. 7. Verminderte Qvarte §. 8. 9. Verminderte Septime §. 10. Verminderte Terz §. 11. Uebermäßige Sexte §. 12. Anmerkung über die Größe einiger Intervalle, und über die enharmoniſchen Uebergänge §. 13. Wo dieſe Uebergänge am öfterſten vorkommen §. 14. Uebungsexempel im Neunachteltacte §. 15.

§. 1.

Von übermäßigen und verminderten Intervallen ſind bisher nur zwey vorgekommen, die übermäßige Qvarte und die verminderte Qvinte: alle übrigen müſſen wir in der weichen Tonleiter ſuchen. Folgende Tabelle ſoll uns dieſelben darſtellen; und wenn wiederum c moll dazu erwählt wird, ſo geſchieht es blos des beqvemern Umfangs wegen, da ohnedem nunmehro dem Sänger alle Tonleitern gleichviel ſeyn müſſen.



1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
			1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
				1	2	3	4	5	6	7	8	9
					1	2	3	4	5	6	7	8
						1	2	3	4	5	6	7

§. 2.

Wegen des Gebrauchs dieſer Tabelle leſe man §. 3. 4. der ſechſten Lection noch einmal nach. Die Intervalle, die uns aus der harten Tonleiter ſchon bekannt ſind, und hier alle wieder vorkommen, wollen wir weiter nicht berühren, ſondern nur die betrachten, die uns noch unbekannt geblieben waren.

§. 3.

§. 3.

Gegen die Prime c thut ſich kein einziges Intervall hervor, das nicht von oben ſchon bekannt wäre. Die kleine Terz, die kleine Sexte, und folglich auch die kleine Decime und Terzdecime, ſind hier zwar an die Stelle der großen getreten; wir haben ſie aber in der harten Tonleiter gegen andere Primen ſchon gehabt. Eben ſo iſt es mit der Secunde d: denn die verminderte Qvinte und Duodecime d-as ſind da geweſen, obgleich in andern Stufen. Die kleine Terz es aber macht uns als Prime etwas neues bekannt. Sie findet keine reine Qvinte in der Tonleiter, ſondern die ihr durch das Semitonium modi h zugetheilte, iſt eine **übermäßige.** Gegen f und g thut ſich kein unbekanntes Intervall hervor; gegen as aber haben wir die **übermäßige Secunde** h, die bisher von ihrem Platze verdrängt geweſen, oder ſich nur ſchüchtern auf demſelben ſehen laſſen durfte. Die Umkehrung dieſes Intervalls, oder h zur Prime genommen, bringt mit as eine **Septime** hervor, welche eine **verminderte** genennt wird. Zu eben dieſem h finden wir in es noch eine **verminderte Qvarte**; und das ſind die Intervalle, die wir in der weichen Tonleiter antreffen, und als unbekannt anſehen können, alle.

§. 4.

Gleichwohl kommen im Geſange bisweilen noch eine **verminderte Terz,** und **übermäßige Sexte** vor, die wir in der chromatiſchen Tonleiter ſuchen müßten. Doch der Sänger ſoll ſie näher haben: ich will ſie ihm, wenn ich mit denen, in der weichen Tonleiter aufgeſuchten, Intervallen fertig bin, als eine Zugabe bekannt machen.

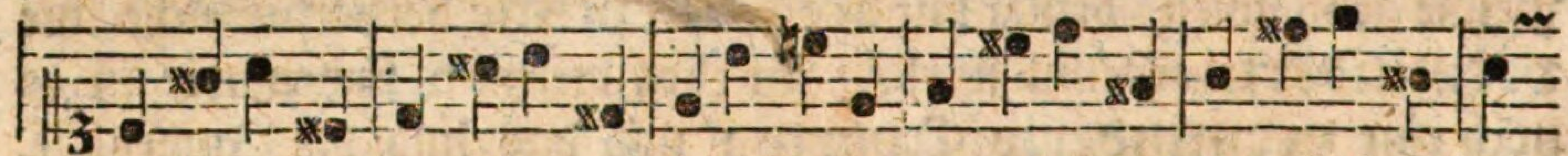
§. 5.

Die übermäßige Qvinte, die verminderte Qvarte, die verminderte Septime, die verminderte Terz und übermäßige Sexte ſollen alſo iezt der Gegenſtand unſerer Aufmerkſamkeit ſeyn. In Anſehung ihres Standes auf dem Notenplane trifft noch alles ein, was

darüber in der ſechſten Lection §. 6. 7. geſagt worden iſt; ihre Eigenſchaft des Verminderten oder Uebermäßigen muß man aus der Natur der Tonleiter, oder aus beygefügten zufälligen Verſetzungszeichen erkennen. Sie ſind insgeſammt harte **Diſſonanzen**, die einer Auflöſung höchſtnöthig haben: die übermäßigen in einen halben Ton aufwärts, die verminderten in einen halben Ton abwärts.

§. 6.

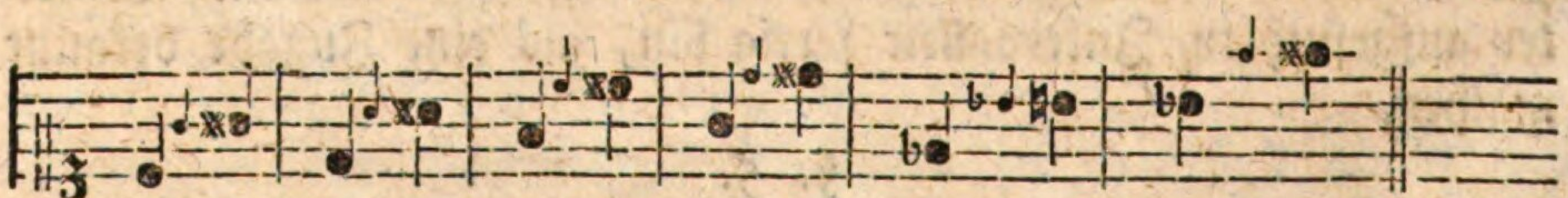
Ich will ſie nun nach der Reihe, ſo gut es ſich thun läßt, in ein r kleinen Scale aufſtellen, und die Verdoppelungen durch die Octave, welche aber nicht bey allen brauchbar iſt, zugleich beyfügen. Von der übermäßigen Secunde braucht weiter nichts erwähnt zu werden, weil wir ſie in den weichen Tonleitern ſchon ſattſam kennen gelernt haben. Alſo zuerſt die **übermäßige Qvinte**, mit abſteigenden Sexten vermiſcht:



Die dritte zu e iſt eine reine Qvinte, weil uns eine übermäßige zu weit vom Wege abführen würde; aus eben dem Grunde läßt ſich zu a und h, in dieſer Tonfolge, keine übermäßige Qvinte brauchen.

§. 7.

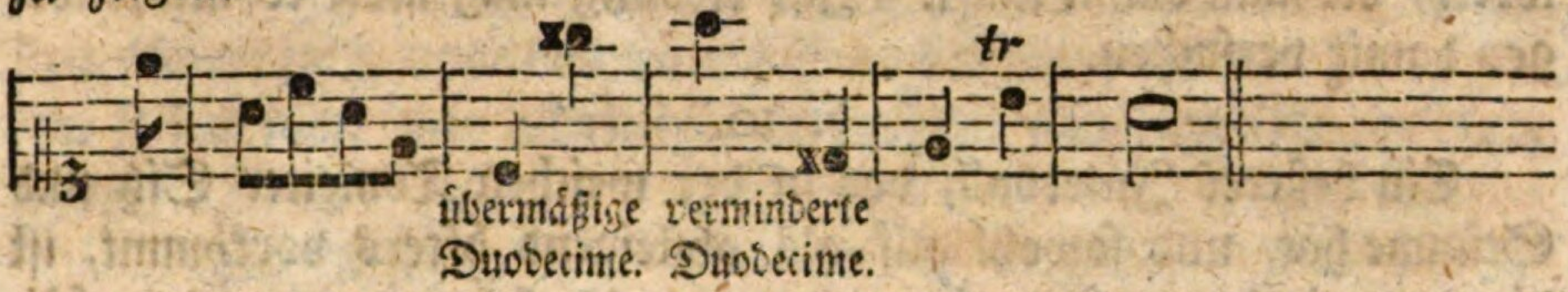
Dieſe übermäßigen Qvinten müſſen durch die reine geſucht werden: ſie liegen nämlich um einen kleinen halben Ton höher als dieſe.



Die Verdoppelung durch die Octave, oder die übermäßige **Duodecime** möchte doch wohl bisweilen vorkommen. Der Sänger wird ſich im Suchen derſelben, wenn er ſich der vorigen Lection erinnert, ſchon zu helfen wiſſen: oder es könnte ihm einmal die Luſt

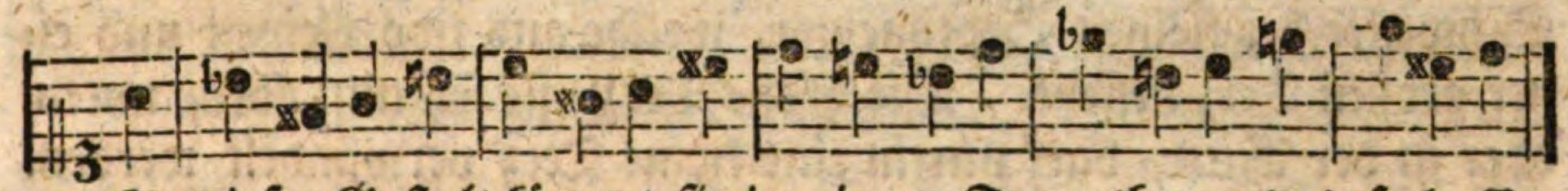
ankom-

ankommen, die Sicherheit ſeiner Intonation auf folgende Art zu zeigen.

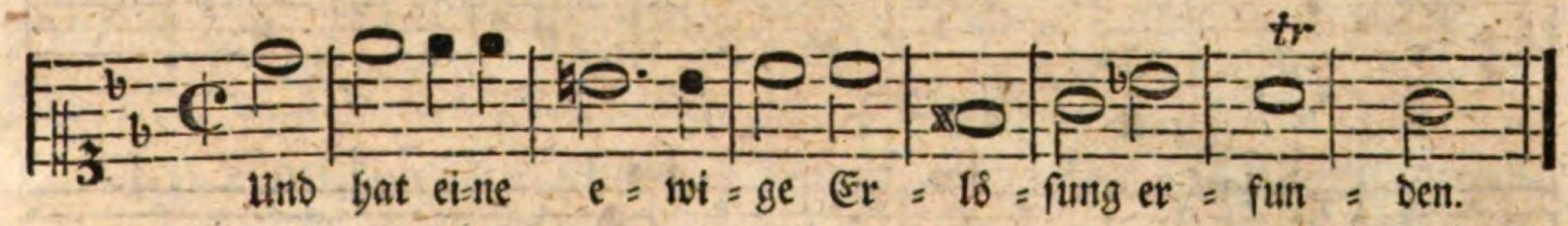


§. 8.

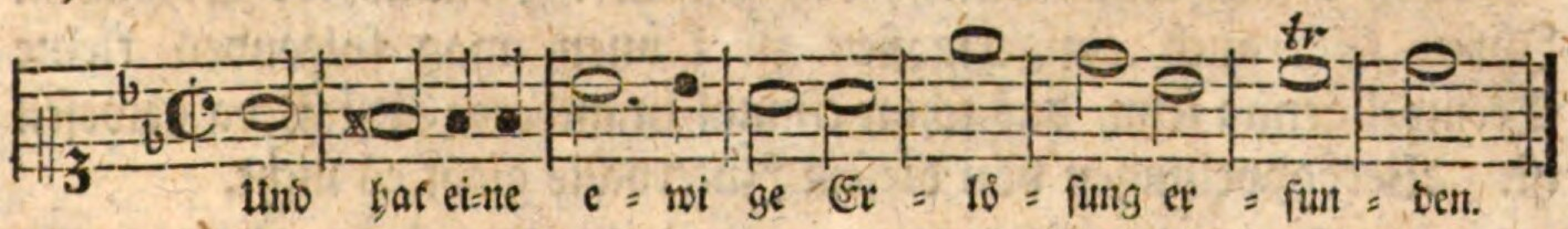
Die **verminderte Qvarte** kömmt meiſtentheils nur abſteigend vor, ſo wie die übermäßige Qvinte, von welcher ſie die Umkehrung iſt, nicht anders, als aufſteigend gebraucht werden kann.



In dieſer Geſtalt kömmt ſie in einem Fugenthema des ſeel. Capellmeiſters **Graun**, in einer ſeiner ältern Paßionscantaten vor. Die Fuge iſt, wo ich nicht irre, im g moll.



Wer die verminderte Qvarte aufſteigend ſehen will, kann dieſes Thema in die Gegenbewegung bringen. Z. E.



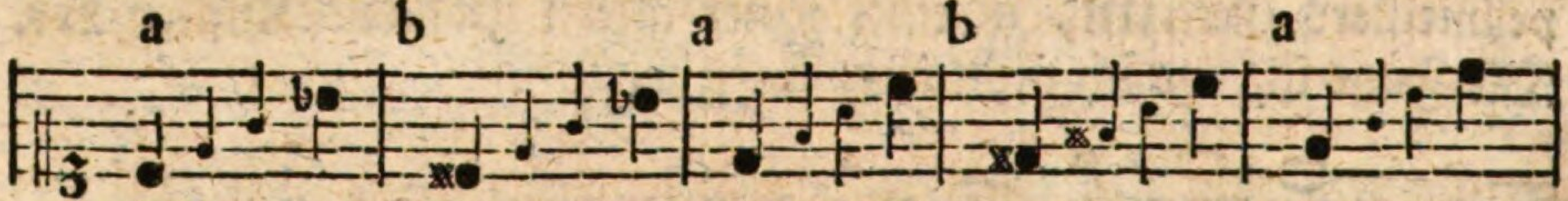
§. 9.

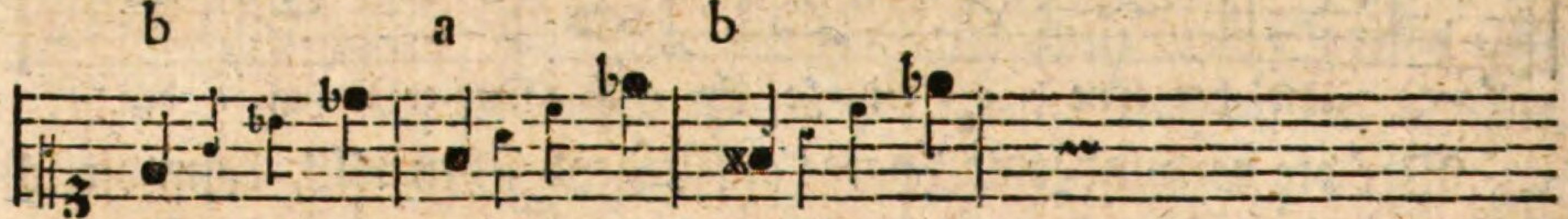
Das Suchen muß auf- und abſteigend vermittelſt der kleinen Terz, und eines hinzu geſetzten großen halben Tons geſchehen. Das durch die Octave verdoppelte Intervall der **verminderten Undecime** wäre allenfalls abwärts von einem Wagehalſe von Sän-

ger zu gebrauchen; aufwärts aber wäre es gewiß der Gefahr nicht werth, die man damit läuft. Zur Uebung mag man es meinetwegen damit verſuchen.

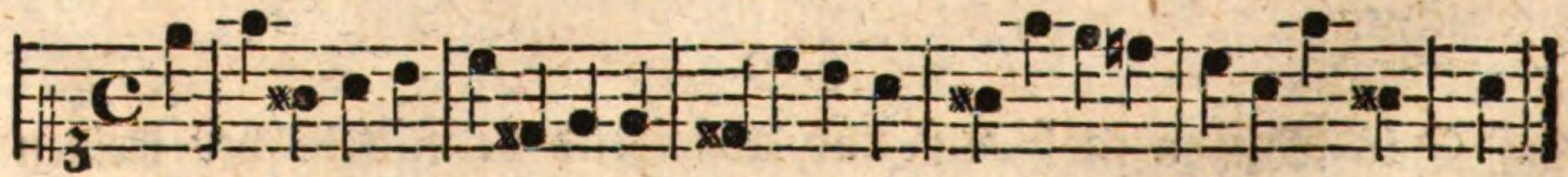
§. 10.

Ein beßeres Intervall, das in der weichen Tonleiter Sitz und Stimme hat, und ſowohl auf- als abſteigend öfters vorkömmt, iſt die **verminderte Septime**, die eine Umkehrung der übermäßigen Secunde iſt, und dadurch die Aufnahme derſelben in die weiche Tonleiter begünſtigt. Dieſe Septime entſtehet aus drey über einander geſetzten kleinen Terzen, und kann durch deren Vermittelung leicht gefunden werden. Man ſtelle ſich dieſelbe als die jüngere Schweſter der kleinen Septime vor, welche aus zwo kleinen und einer großen Terz beſteht. Die große Terz, ſie ſey nun oben, unten, oder in der Mitte, darf nur in eine kleine Terz verwandelt werden. Z. E.





Bey a ſind lauter kleine, bey b lauter verminderte Septimen. Ihren Gebrauch einigermaßen zu kennen, mag folgendes kleine Exempel genug ſeyn, das ſchon einmal in anderer Geſtalt da geweſen iſt. Verdoppelungen von dieſem Intervalle giebt es nicht.

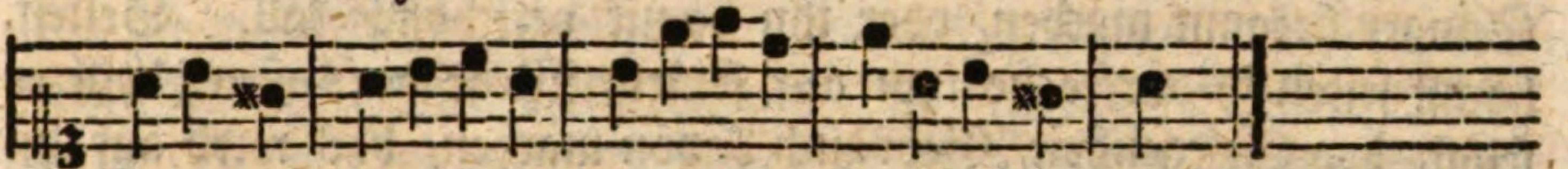


§. 11.

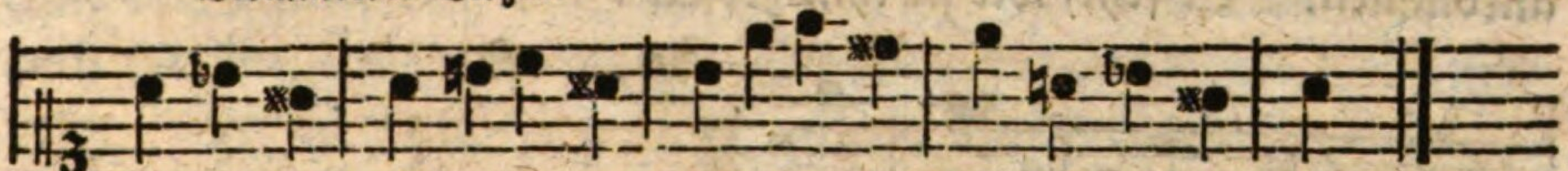
Nun die verminderte Terz und übermäßige Sexte, als Zugabe! In der weichen Tonleiter waren ſie beyde nicht: gleichwohl möchte man

man ſie in dieſe am leichteſten hinein tragen können. Man darf nur bey einigen ihrer kleinen Terzen das obere Ende um einen halben Ton erniedrigen, oder das untere Ende um einen halben Ton erhöhen, ſo hat man dieſe allerliebſte Kleinigkeit einer **verminderten Terz.** Z. E.

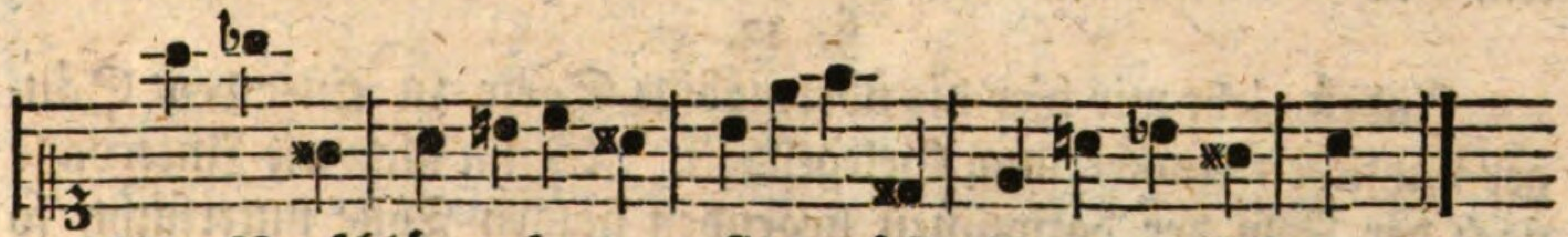
Kleine Terzen.



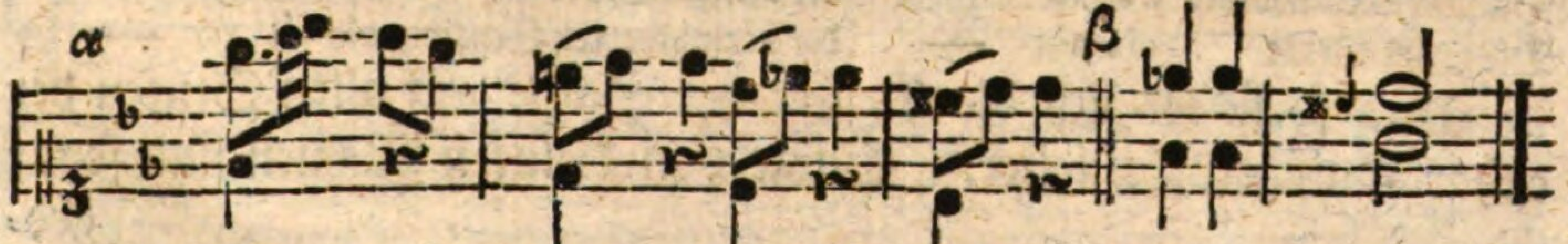
Verminderte Terzen.



Aufſteigend ſind ſie gar nicht brauchbar. Verdoppelung durch die Octave leiden ſie auch nicht; zur Uebung allenfalls kann der Sänger ſehen, ob er mit folgenden Decimen zu recht kömmt.



Bey Vorſchlägen kommen ſie am öfterſten vor. Einige Componiſten und Sänger thun ſich darauf, als auf eine ausgeſuchte Würze, wodurch ſie ihren Geſang piqvant machen, ungemein viel zu gute. In einer kurzen Arie aus b dur, von einem berühmten italiäniſchen Componiſten, kömmt folgende größere Stelle α) dreymal, und in der Mitte der Arie die kleinere β) noch einmal vor:

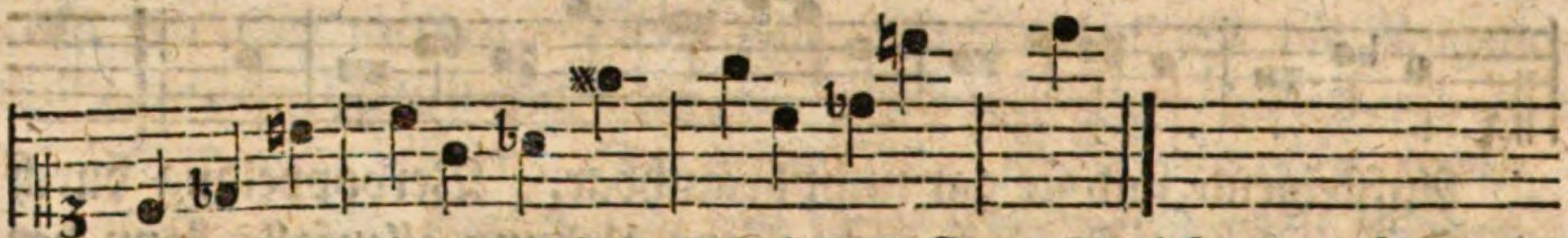


Das mag ja wohl gewürzt heiſſen, und recht aus einer und derſelben Büchſe. Ich bin gut dafür, daß der Sänger, wenn es ein-

mal aufs Würzen ankömmt, die Gelegenheit bey den Haaren herbey ziehen wird, dieſen Vorhalt wenigſtens noch viermal anzubringen. O dura meſſorum ilia!

§. 12.

Aus der Umkehrung der verminderten Terz entſteht die **übermäßige Sexte**, von welcher ich zweifelhaft bin, ob ich ſie dem Sänger bekannt machen, oder ihn damit verſchonen ſoll. Selten, höchſt ſelten *) dürfte ſie ihm auf ſeinem Wege aufſtoßen; will er ſelbſt, bey Gelegenheit, Gebrauch davon machen, das wird auf ihn ankommen. Er ſehe, wie ſie ihm gefällt:



Als Terzdecime wenigſtens wird er ſie wohl nicht brauchen wollen. Das wäre ärger als arg.

§. 13.

Indeß giebt mir hier die übermäßige Sexte, zu einer dem Sänger nützlichen Anmerkung, Gelegenheit. Wenn man die Intervalle nach der Zahl der dazwiſchen liegenden halben Töne unterſucht, ſo findet ſich, zwiſchen Intervallen von ganz verſchiedenen Namen, eine gleiche Anzahl von halben Tönen; z. E.

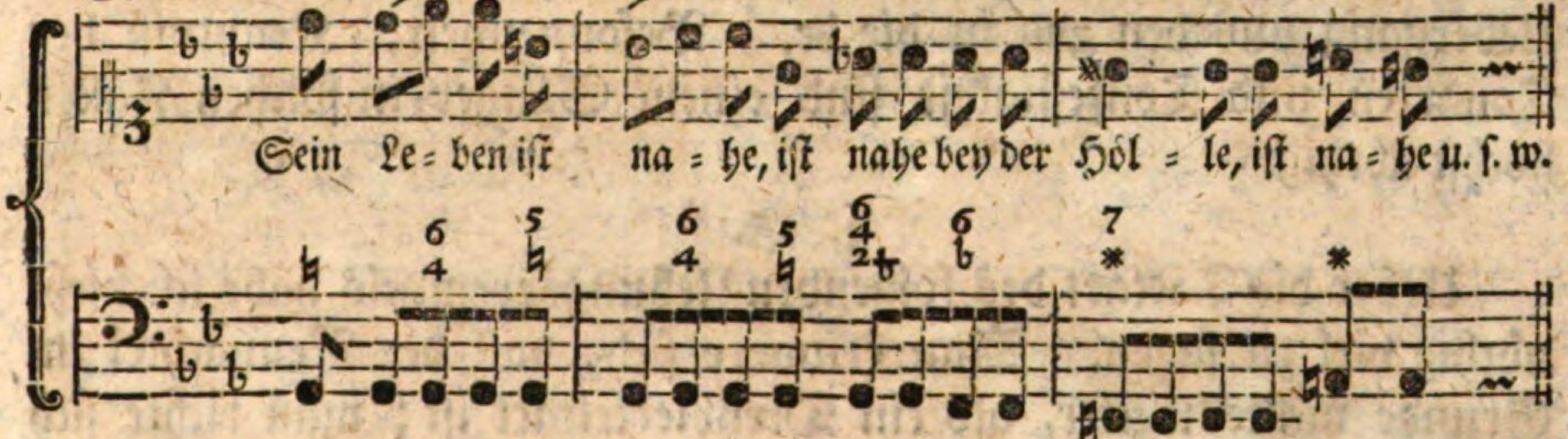
Der große halbe Ton	a - b	iſt gleich	dem kleinen halben Tone	a - ais	2 halbe Töne.
Die große Secunde	cis-dis	—	der verminderten Terz	cis-es	3 —
Die große Terz	h - dis	—	der verminderten Qvarte	h - es	5 —
Die übermäß. Qvarte	h - eis	—	der verminderten Qvinte	h - f	7 —
Die übermäß. Qvinte	c - gis	—	der kleinen Sexte	c - as	9 —
Die große Sexte	cis-ais	—	der verminderten Septime	cis - b	10 —

Und ſo findet ſich die Geſtalt der Sache auf allen Stufen der enharmoniſchen Tonleiter. Einige von kleinern Namen ſind ſogar grö-

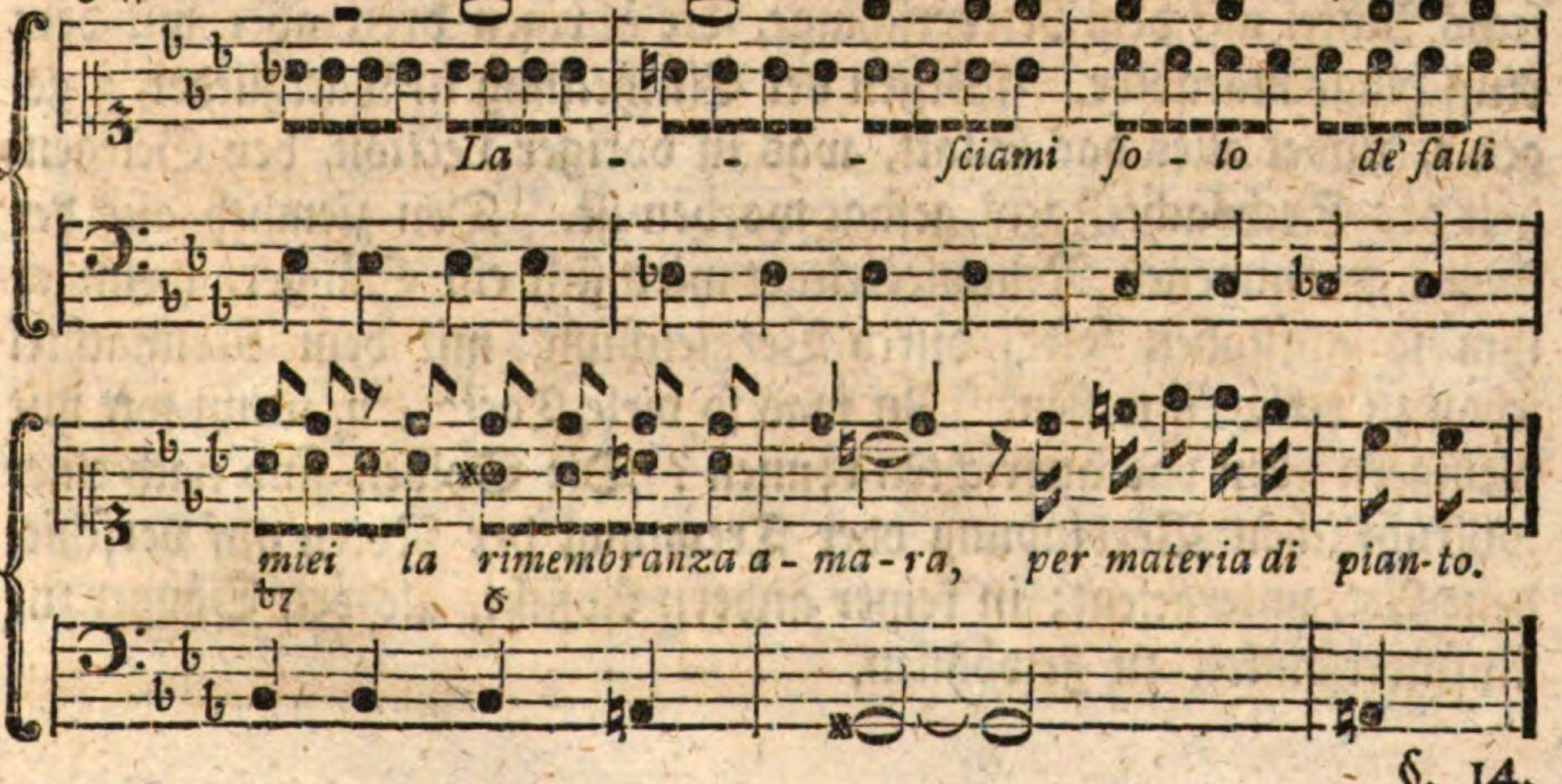
*) Rouſſeau ſagt im Dictionnaire de Muſique ausdrücklich, daß dieſe Sexte in der Melodie nie gebraucht werde. Es thut mir leid, daß dieſes Stück der Zugabe dem Sänger ſo wenig nütze iſt. Nun wenn es nur mit andern Stücken dieſes Werks nicht auch ſo geht.

größer, oder enthalten mehr halbe Töne, als die Intervalle von größern Namen: So zählt die übermäßige Secunde c-dis vier, und die verminderte Terz cis-es nur drey, die übermäßige Sexte c-ais eilf, und die verminderte Septime cis-b nur zehn halbe Töne. Auf dieſen Umſtand, und daß wir einen ieden Ton der Muſik in zweyerley, ja gar dreyerley Geſtalt ausüben, wie man von der dritten Lection her wiſſen wird, gründet ſich die ſchon einmal erwähnte **enharmoniſche Verwechſelung** der Tonarten, die in der Melodie, oder in der Hauptſtimme, bisweilen durch den ſchleunigen Uebergang von ✕en zu ♭en, oder umgekehrt, ſichtbar wird, bisweilen aber auch nur durch die unerwartete Wendung der Harmonie ſich offenbart. Hier iſt ein Beyſpiel von der einen und der andern Art:

Graun.



Haſſe.



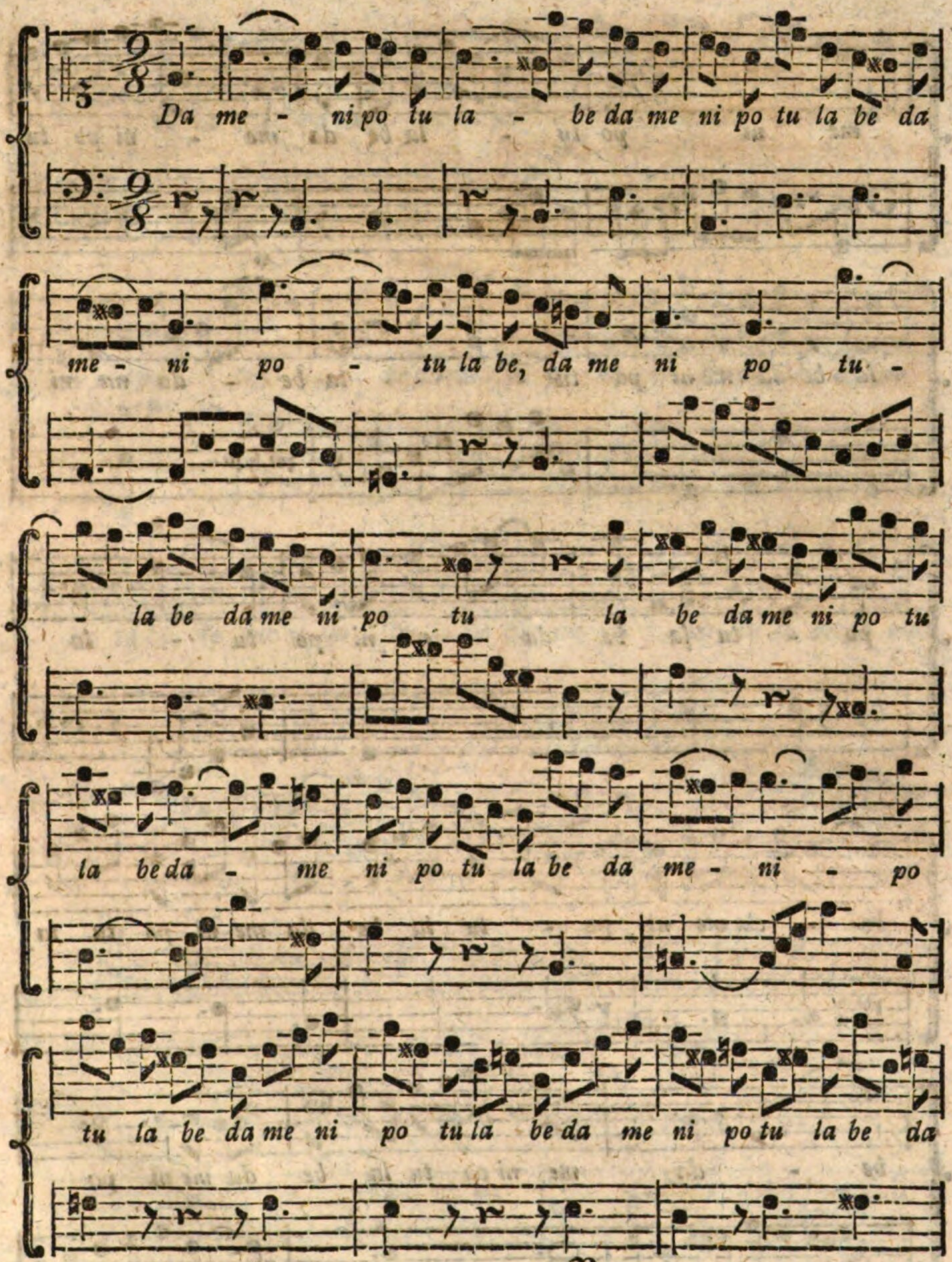
§. 14.

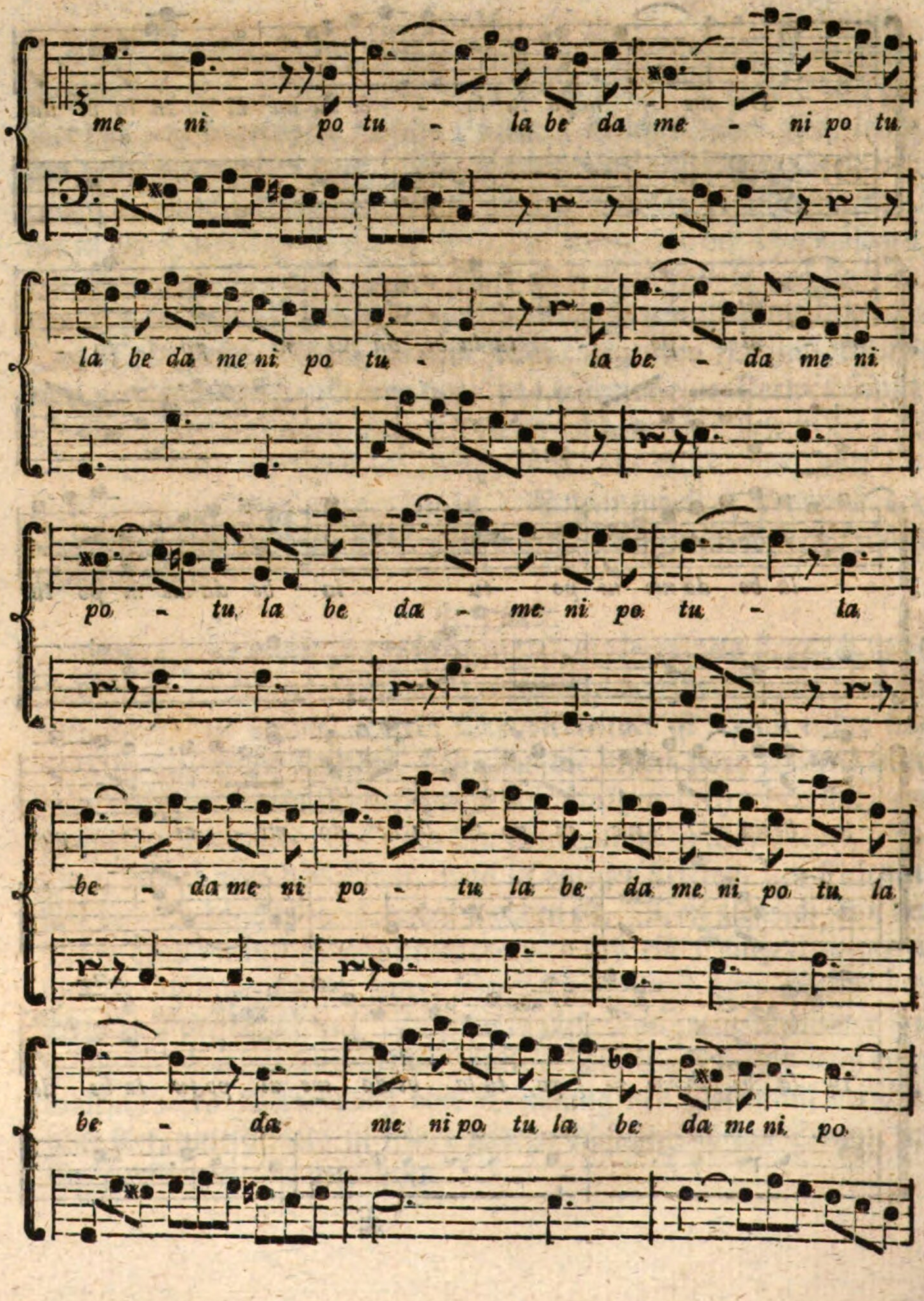
§. 14.

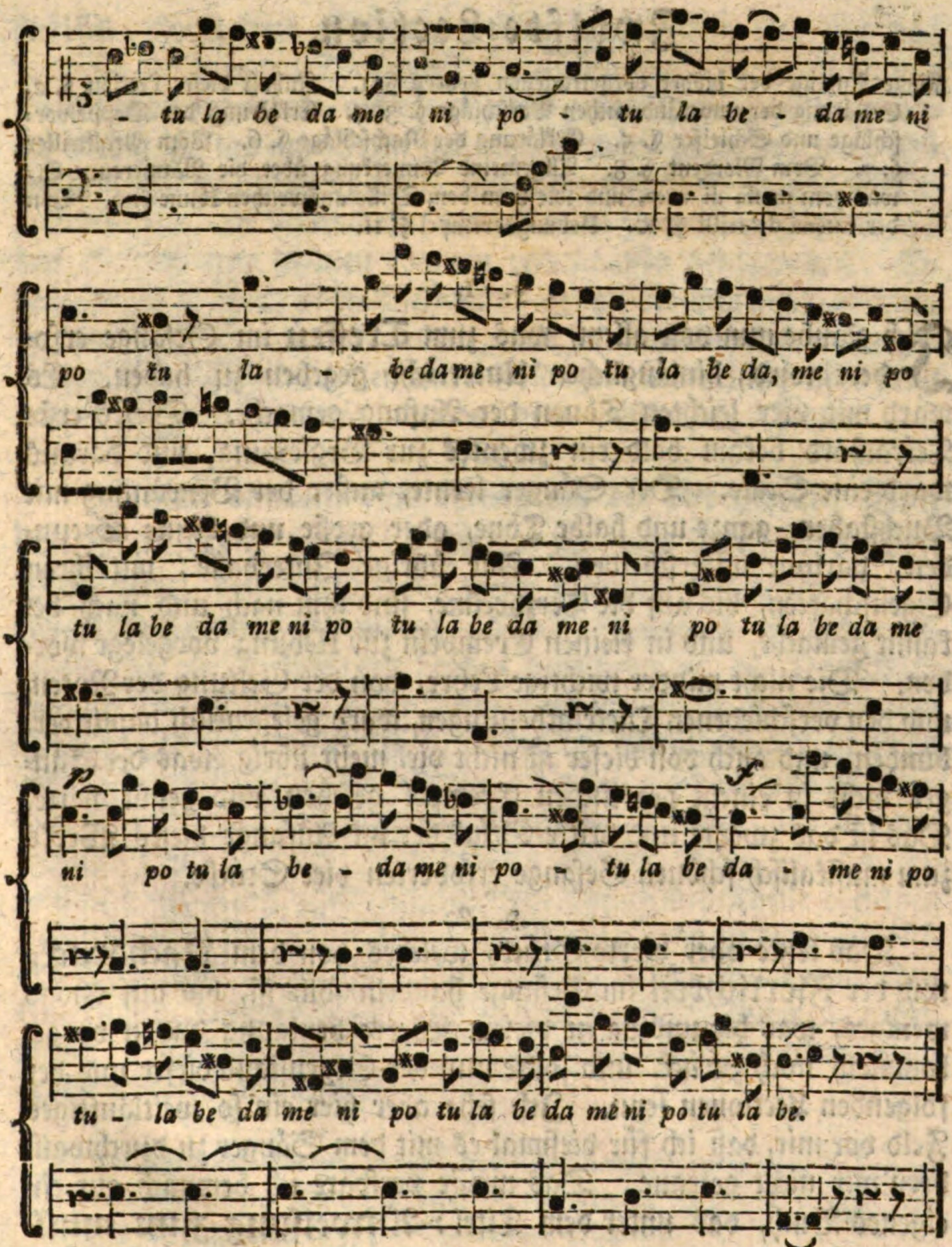
Dieſe enharmoniſchen Uebergänge oder Verwechſelungen kommen am öfterſten in begleiteten Recitativen vor. In dieſe Claſſe gehört das ietzt angeführte zweyte Exempel, welches daher ganz langſam geſungen werden muß. Die enharmoniſche Verwechslung der ♭e mit ♯en geſchieht im 4ten Tacte, in der begleitenden Mittelſtimme, wo in der Harmonie die kleine Septime b - as mit der übermäßigen Sexte b - gis verwechſelt wird. Das erſte Exempel iſt aus dem erſten Chore der im Druck bekannten vortreflichen Paſſionscantate: **Der Tod Jeſu.** Gleich in dem darauf folgenden Recitative kommen noch zwey ſolche Stellen vor: das erſtemal eine Verwechſelung des des dur mit cis dur, oder ein Uebergang aus den ♭en in die ♯e; das anderemal eine Verwechſelung des dis dur mit es dur, oder ein Uebergang aus den ♯en in die ♭e. Beſonnenheit, Kenntniß der Tonarten, und Tonfeſtigkeit ſind einem Sänger in ſolchen Fällen höchſt nöthig.

§. 15.

Ueber die Tactart des folgenden Uebungsexempels habe ich nicht nöthig viel zu ſagen. Man erinnere ſich, daß der Neunachtel im Grunde nichts weiter, als ein Dreyvierteltact iſt; man richte ſich auch im Tactgeben darnach, daß man die erſten zwey Viertel oder ſechs Achtel mit dem Niederſchlage, die übrigen drey aber mit dem Aufſchlage marqvire. Wegen der Eintheilung in Tactglieder, 3 gegen 1, findet alles das Statt, was in voriger Lection, bey Gelegenheit des Sechsachteltacts, geſagt worden iſt. Den ziemlich aus der Mode gekommenen Neunvierteltact wird ſich ein Sänger, wenn er ihm ja aufſtoßen ſolte, durch Vergleichung mit dem Neunachtel ſchon zu erklären wiſſen. Zu was ſo viele Tactarten, wenn wir mit wenigern eben das ausrichten können? Die Sylben ſind nach einer willkührlichen Verbindung oder Trennung der Noten auf verſchiedene Art, untergelegt; in keiner andern Abſicht, als den Sänger zur Aufmerkſamkeit zu gewöhnen.


Da me - ni po tu la - be da me ni po tu la be da
me - ni po - tu la be, da me ni po tu -
- la be da me ni po tu la be da me ni po tu
la be da - me ni po tu la be da me - ni - po
tu la be da me ni po tu la be da me ni po tu la be da


me ni po tu - la be da me - ni po tu
la be da me ni po tu - la be - da me ni
po - tu la be da - me ni po tu - la
be - da me ni po - tu la be da me ni po tu la
be - da me ni po tu la be da me ni po


- tu la be da me ni po - tu la be - da me ni
po tu la - be da me ni po tu la be da, me ni po
tu la be da me ni po tu la be da me ni po tu la be da me
p
f
ni po tu la be - da me ni po - tu la be da - me ni po
tu - la be da me ni po tu la be da me ni po tu la be.

Zwölfte Lection.

Kurze Anzeige der bisher vorgetragenen Lehren §. 1. Inhalt dieſer Lection §. 2. Erklärung der unveränderlichen Vorſchläge §. 3. 4. Erklärung der Doppelvorſchläge und Schleifer §. 5. Erklärung der Nachſchläge §. 6. Vom Pralltriller §. 7. Vom Mordent §. 8. Allgemeine Anmerkung über die Manieren. Etwas vom meſſa di voce, und wie man dem Trillo ausweichen könne §. 9. Von der catena de' trilli §. 10. Uebungsexempel §. 11.

§. 1.

Ich glaube nun von allem, was zum **Treffen** im Geſange erfodert wird, hinlänglichen Unterricht gegeben zu haben. Es ward mit vier leichten Tönen der Anfang gemacht. Dieſes erſte Tetrachord bekam bald ein zweytes zur Begleitung, und daraus ward eine Scale. Der Sänger lernte, außer der Benennung mit Buchſtaben, ganze und halbe Töne, oder große und kleine Secunden, darinne unterſcheiden. Alle übrige Intervalle, mit ihren Eigenſchaften, bis auf die Terzdecime, ſind ihm nach und nach bekannt gemacht, und in kleinen Exempeln zur Uebung vorgelegt worden. Die nicht minder wichtige Lehre, von der Geltung der Noten, und den verſchiedenen Tacteintheilungen, ward gelegentlich damit verbunden, und auch von dieſer iſt nicht viel mehr übrig, was der Sänger nicht in einem praktiſchen Exempel geſehen und geübt hätte. Das iſt das zweyte und dritte Stück der im Anfange dieſes Werks zum muſikaliſch ſchönen Geſange erfoderten vier Stücke.

§. 2.

Das letzte oder vierte Stück, welches von dem **Nachdrucke** und der **Zierlichkeit** im Geſange handeln ſoll, iſt, bis auf etwas weniges, was hie und da in dieſem Werke beyläufig davon vorgekommen, noch zurück, und ſollte nun der Gegenſtand dieſer und der folgenden Lectionen ſeyn. Ich ſehe aber hier ein ſo weitläuftiges Feld vor mir, daß ich für dießmal es mit dem Sänger zu durchwandern mir nicht getraue. Das meiſte verſpare ich demnach auf ein eigenes Buch, das unter dem Titel: **Anweiſung zum muſikaliſch-**

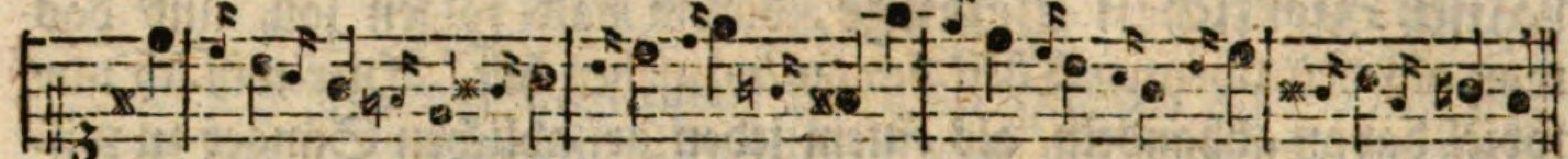
kaliſch-zierlichen **Geſange**, dieſem bald folgen ſoll, und das man als den zweyten Theil davon anzuſehen hat. Hier will ich nur ſoviel davon abhandeln, als einem jeden gründlichen Sänger zu wiſſen nöthig iſt, der nur Beruf hat, dem Genüge zu leiſten, was ihm auf dem Blatte vorgelegt wird, und der, wie z. E. in der Kirche, nicht auftritt, um bewundert oder beklatſcht zu werden, ſondern nur das Seinige zum ſchönen Ganzen rechtſchaffen beyzutragen. Einem ſolchen Sänger iſt die Bekanntſchaft mit der italiäniſchen Sprache, die Lehre von den Cadenzen, von den willkührlichen Auszierungen oder Veränderungen eines Geſanges entbehrlich; aber nicht dem Sänger im Concerte, oder auf dem ernſthaften Theater.

§. 3.

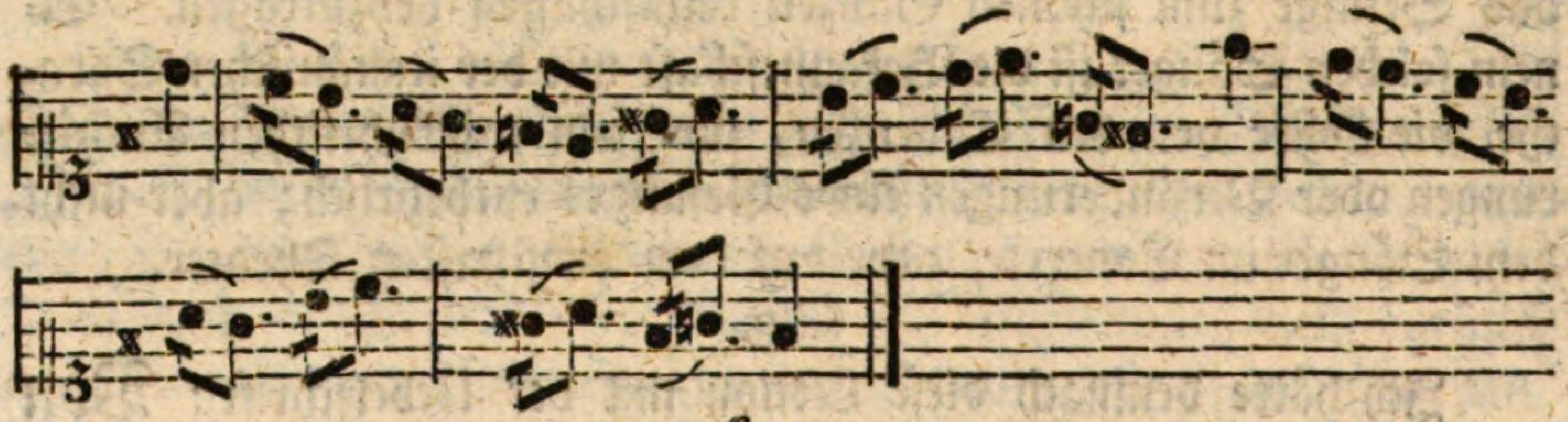
Ich hätte demnach dieſe Lection mit der Ueberſchrift: **Von den Manieren,** ſo wie die folgende mit dem Titel: **Von den Paſſagien,** verſehen können, wenn dergleichen Ueberſchriften in dieſem Buche eingeführt wären. Die *) Manieren, die hieher gehören, begreife ich unter den beyden Benennungen der **Vorſchläge** und der **Triller.** Die Vorſchläge theilen ſich in **veränderliche** und **unveränderliche.** Von den veränderlichen iſt ſchon in der ſiebenden Lection zur Gnüge gehandelt worden, und alles daſelbſt Geſagte paßt auch hier auf die unveränderlichen, bis auf den einzigen Umſtand, daß ſie ſich nicht zur Hälfte in die Zeit der folgenden Note theilen, ſondern mit einem ſehr kleinen Theile derſelben zufrieden ſeyn müſſen. Im Schreiben pflegt man ſie durch ein kleines Sechzehntel anzudeuten, und es iſt am beſten, wenn man ohne Unterſchied, vor was für Noten ſie auch zu ſtehen kommen, dabey bleibt. Man ſehe, wie ſich dieſe kleinen Vorſchlagsnötchen neben größern Noten ausnehmen!

X 3

*) Die beſten Abhandlungen, die man über dieſe Materie in muſikaliſchen Büchern antrift, ſind in Herrn Bachs Verſuche, über die wahre Art das Clavier zu ſpielen, und in Herrn Agricolas überſetzter Anleitung zur Singkunſt.

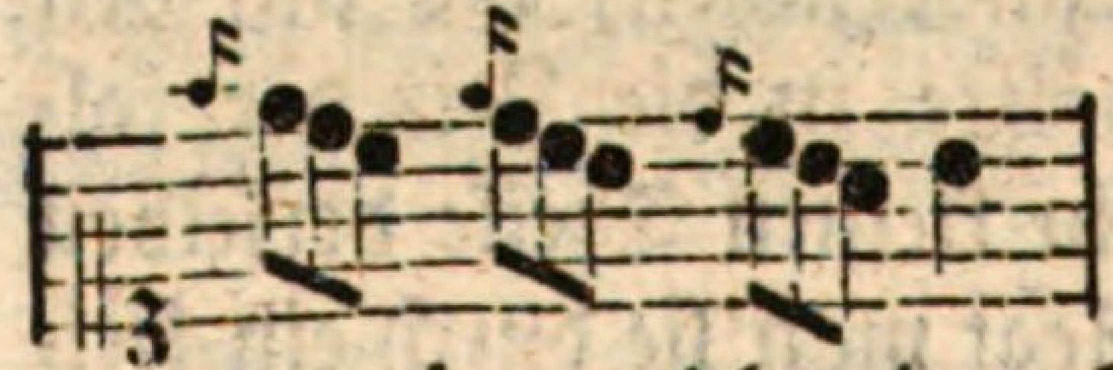
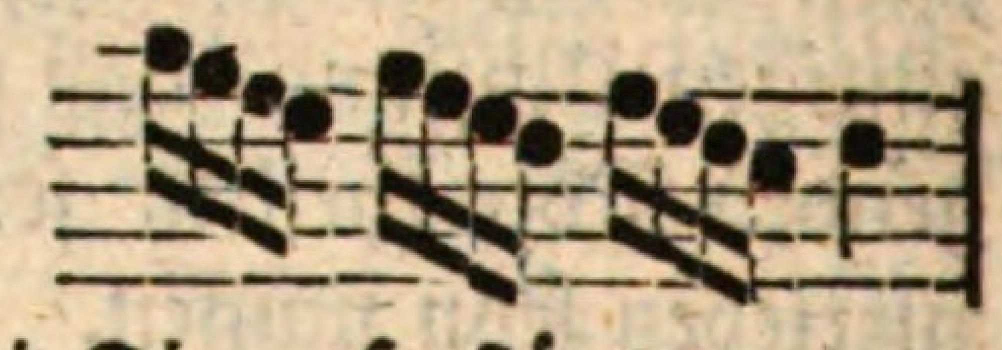


Nun ſo häufig pflegt man ſie eben nicht zu ſchreiben; ſondern in dieſem Falle thut man beſſer, wenn man mit vollgültigen Noten ſchreibt, wie geſungen werden muß.

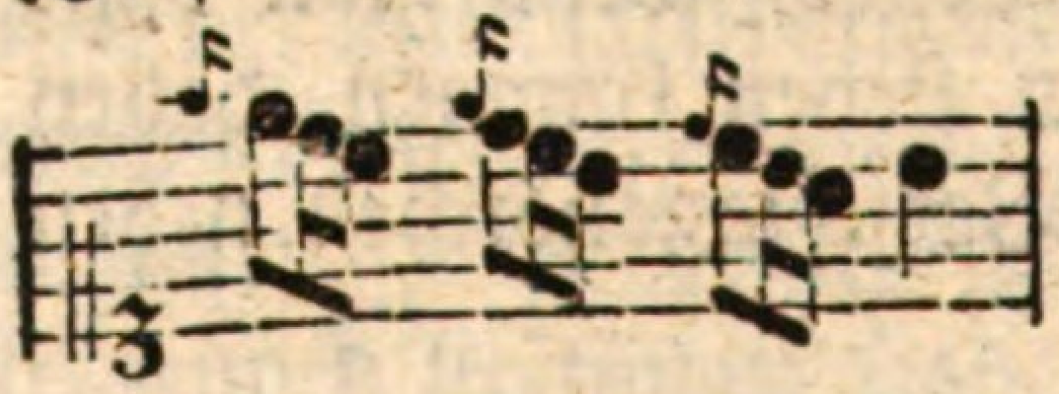


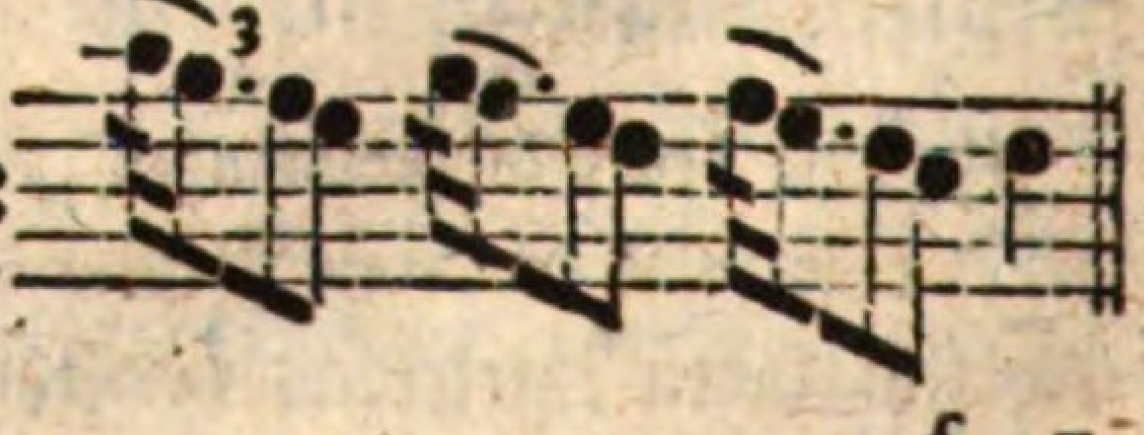
§. 4.

Man ſieht übrigens aus dieſem Beyſpiele, daß dieſe Vorſchläge ſo wohl von unten als von oben, in Stufen und in Sprüngen angebracht, auch mit Verſetzuugszeichen verſehen werden können. Sie bleiben immer was ſie ſind, eine kurze Aufhaltung einer darauf folgenden Note, es mag nun eine allein, oder mehrere in eine Figur verbunden, darauf folgen. Bey Triolen indeß muß man ſich hüten, daß man dieſe dreygliedrige Figur nicht viergliedrig mache, und z. E.

 nicht ſo ſinge: 

Dieſes würde nicht einmal gut ſeyn, wenn die Figur ſo ſtünde:

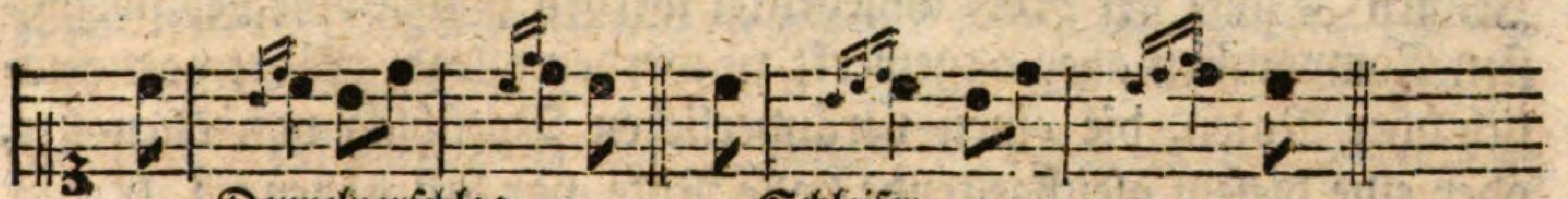
 denn ſelbſt in dieſem Falle müßte geſungen werden:

Triolen aber ſo: 

§. 5.

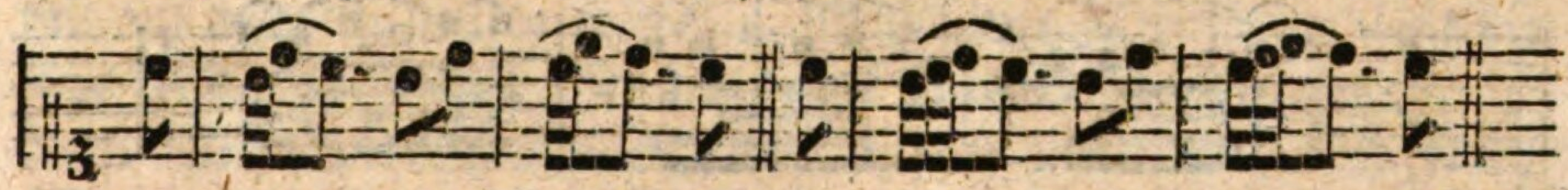
§. 5.

Wenn man beyde Vorſchläge, die einer Note von unten und oben gegeben werden können, zuſammen nimmt, ſo entſteht daraus der **Doppelvorſchlag.** Dieſer enthält insgemein einen Terzenſprung; und wenn man die überſprungene Note mitnimmt, ſo erhält man den ſo genannten Schleifer.



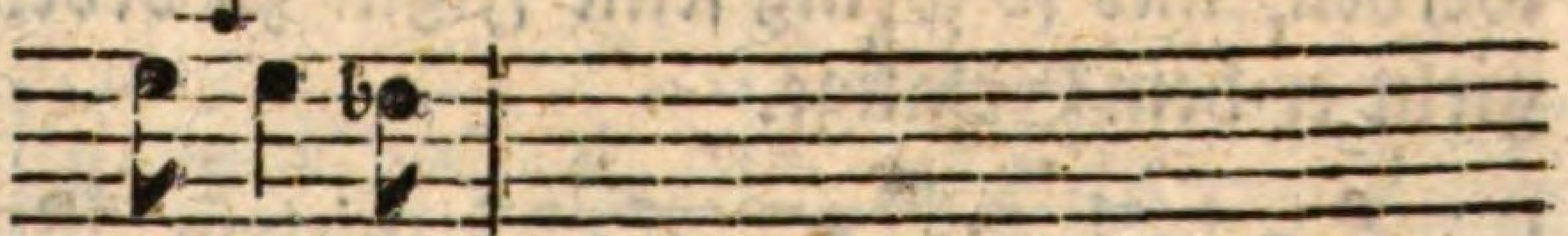
Doppelvorſchlag. Schleifer.

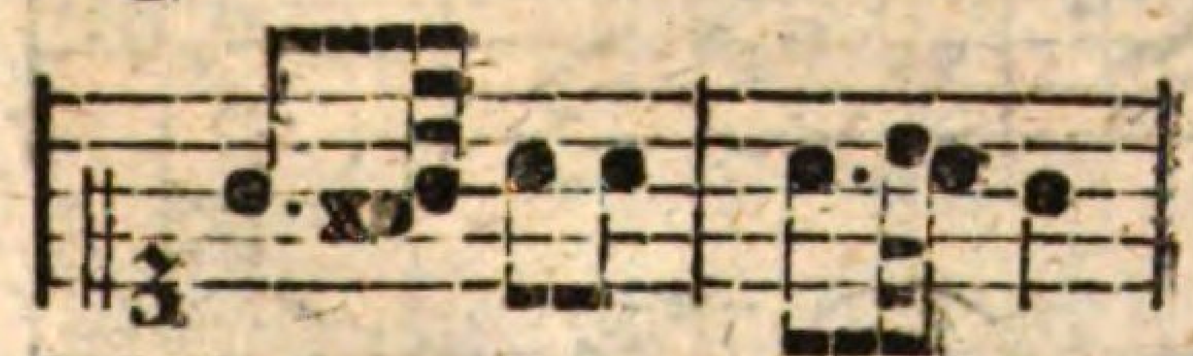
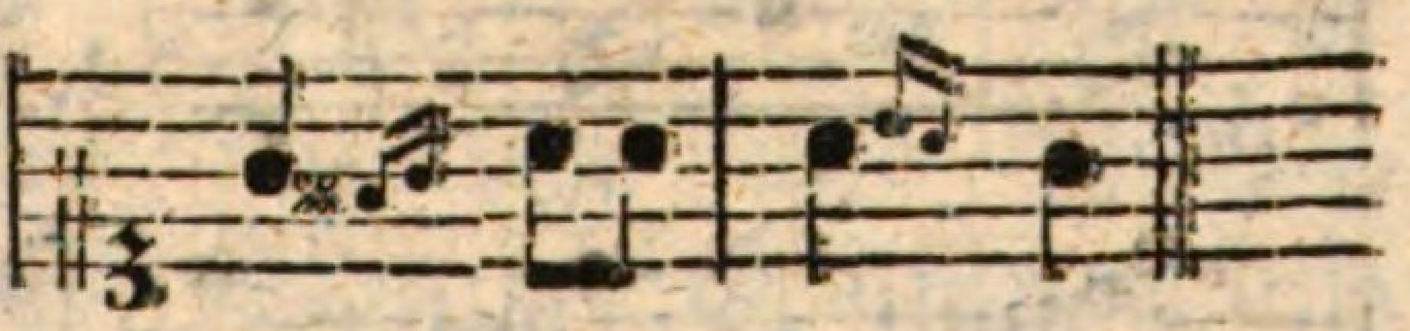
Dieſe Manieren müſſen eben ſo ſchleunig, als die unveränderlichen Vorſchläge, mit der Hauptnote verbunden werden, und dieſelbe nie um ein ganzes Tactglied aufhalten. In der Ausübung muß demnach auf folgende Art verfahren werden.



§. 6.

Man muß aber mit dieſen Vorſchlägen die ſo genannten **Nachſchläge** nicht verwechſeln. Wenn jene immer auf die folgende Note fallen, ſo werden dieſe dagegen in die Zeit der vorhergehenden Note gezogen. Beſſer iſt es, wenn man ſie als wirkliche Figuren ſchreibt. Z. E.

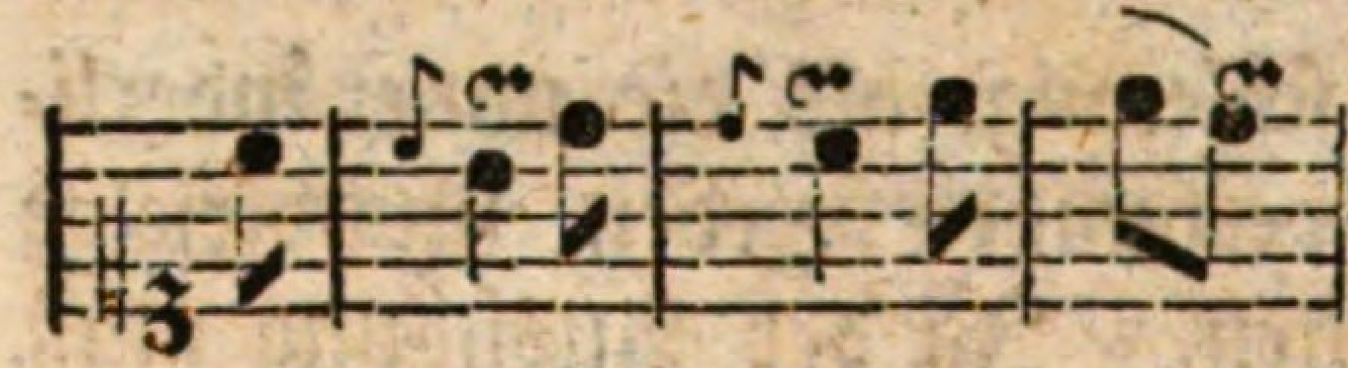
anſtatt 

 anſtatt 

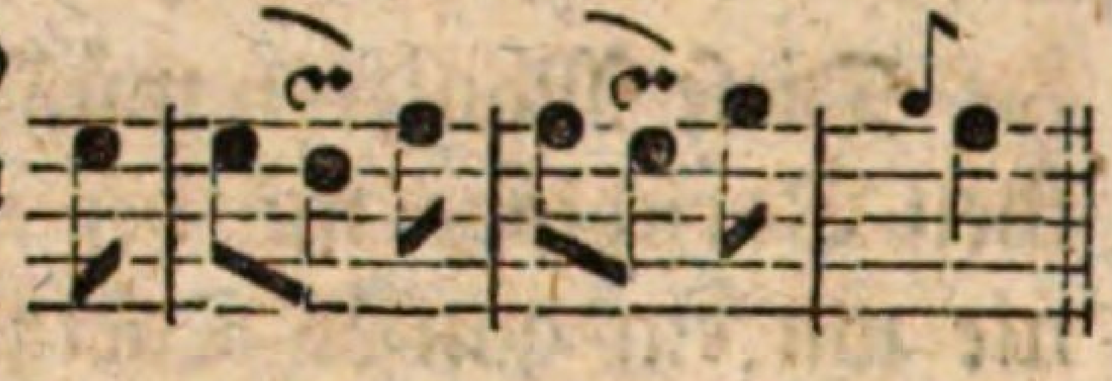
§. 7.

Vom Trillo oder Triller iſt ſchon in der erſten Lection geredet worden. Man wird wiſſen, daß es eine oftmalige geſchwinde Abwech-

wechſelung zweyer Töne iſt; daß es mit einem ganzen oder halben Tone gemacht werde; daß es mit oder ohne Nachſchlag gewöhnlich ſey, da man es denn im erſten Falle ein ganzes, im andern aber ein halbes Trillo, oder wenn es kurz und ſchnell geſchlagen wird, einen **Pralltriller** nennt. Beym ganzen Triller wollen wir uns nicht länger aufhalten. Der halbe oder Pralltriller, der mit dem Zeichen ⁓ über der Note angedeutet werden ſollte, von den wenigſten Componiſten aber angemerkt zu werden pflegt, gehört vornehmlich über Noten, die einen veränderlichen Vorſchlag von oben her, oder eine dieſem gleichgeltende volle Note, vor ſich haben; z. E.



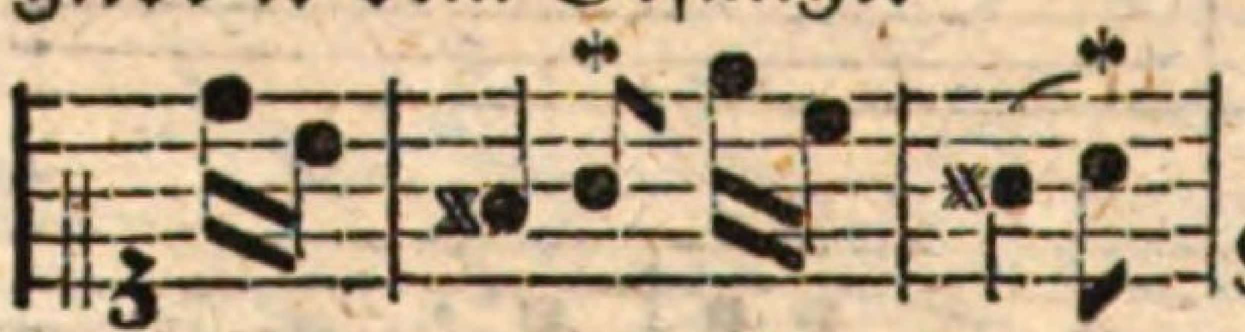
kan auch ſo geſchrieben werden:



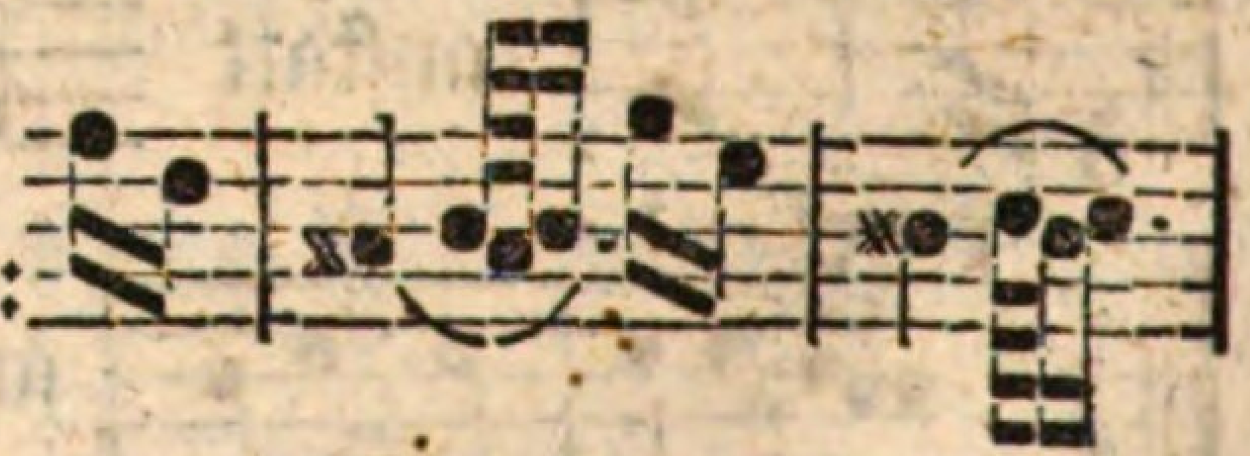
In der Ausübung nun ſieht es ſo aus:

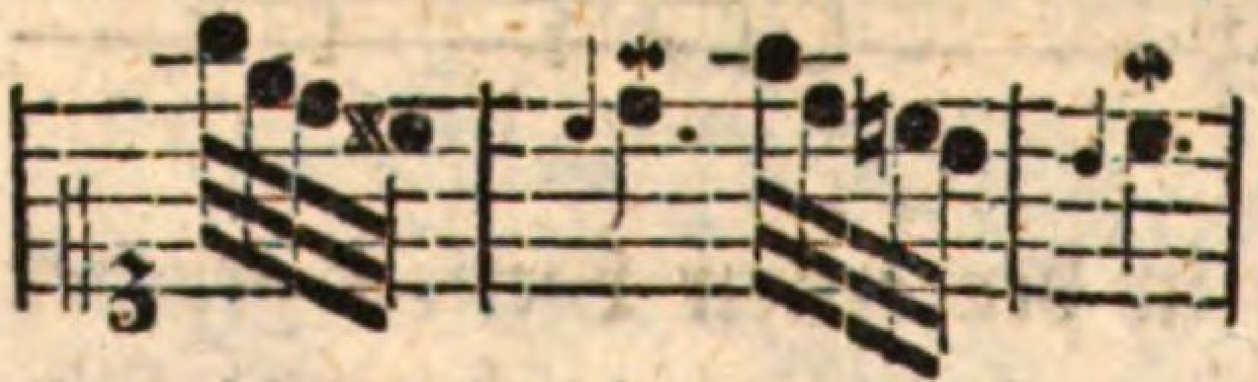
§. 8.

Was der Pralltriller bey Vorſchlägen oder Vorhalten von oben iſt, das iſt der **Mordent** bey Vorſchlägen oder Vorhalten von unten. Sein Zeichen, das ebenfalls von den meiſten Componiſten nicht viel angemerkt, vielleicht auch nicht immer richtig verſtanden wird, iſt ein durchſtrichenes ⁓. Er muß ſcharf und feurig gemacht werden, und ſo wenig ſeine Figur zu bedeuten ſcheint, ſo viel Glanz giebt er dem Geſange.

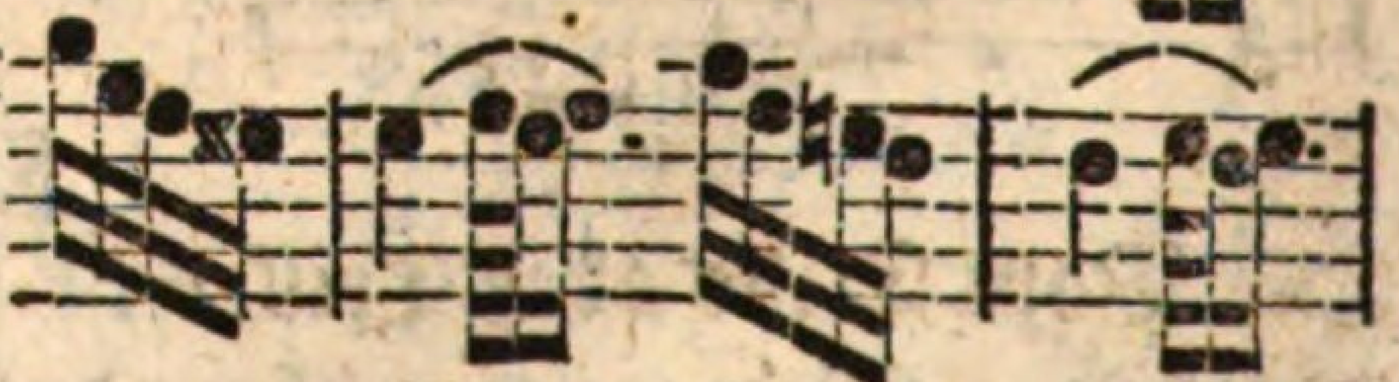


wird ſo geſungen:





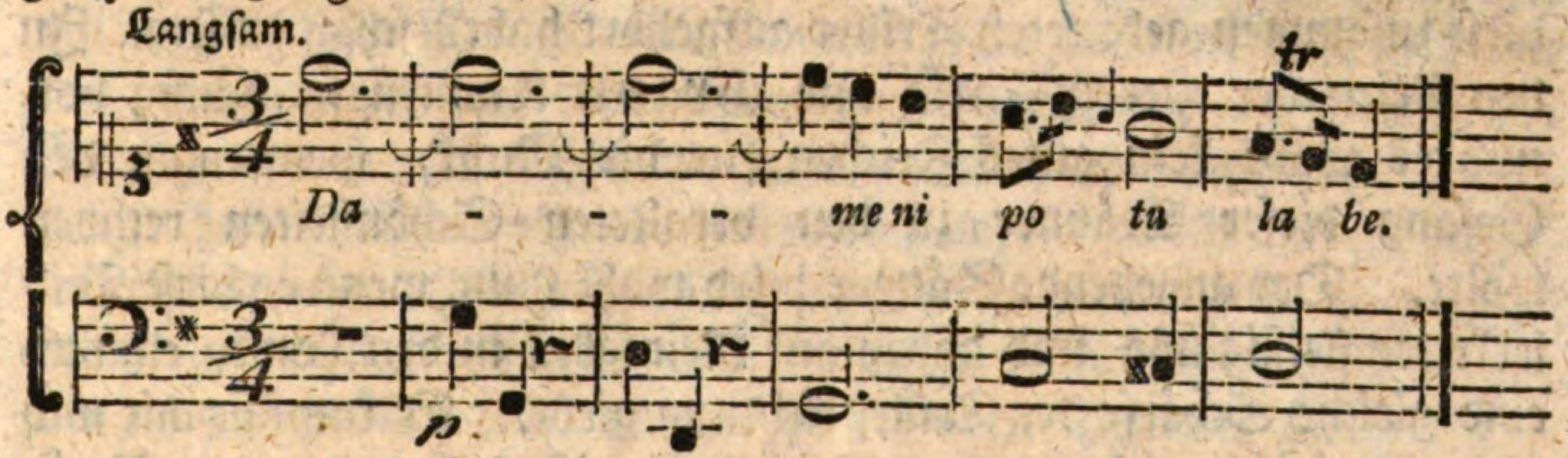
ſingt man ſo:



§. 9.

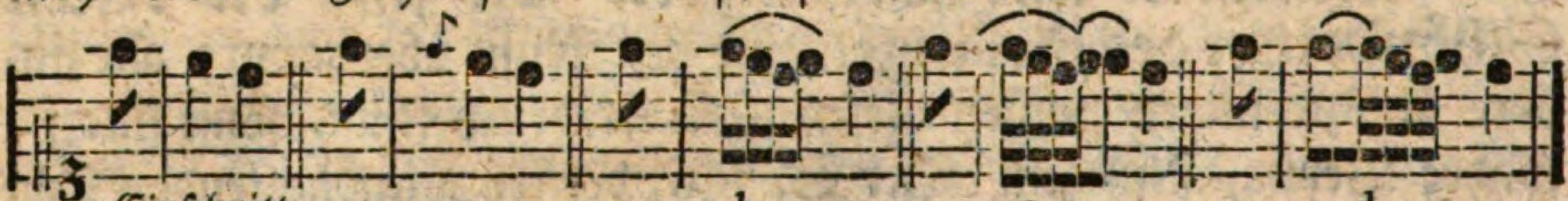
§. 9.

Bey dem allen muß man ſich hüten, daß man nicht mit den Zierrathen zu verſchwenderiſch ſey, am allerwenigſten zu viel von einerley Art, und an Orten anbringe, wo ſie nicht hin gehören. Man würde dadurch den Geſang nicht ſelten entkräften und undeutlich machen: **Reinigkeit und Deutlichkeit aber ſind die erſten Schönheiten des Geſanges,** und der Muſik überhaupt; alle andere Auszierungen müſſen dieſen nicht Abbruch thun, ſonſt ſind ſie wahre Verunſtaltungen. Der Sänger, der ieden aushaltenden Ton in einen Triller verwandelt, iſt gewiß ſchlecht unterrichtet, und muß noch nicht erfahren haben, was ein meſſa di voce für eine Schönheit iſt. Im §. 14. der vierten Lection iſt eine Beſchreibung davon gegeben, und hier mag ein Exempel ſtehen, womit man ſich noch üben kann, wenn es nicht bisher ſchon geſchehen iſt. Man kann damit auf doppelte Art verfahren. Man fängt ſchwach an, läßt den Ton an Stärke wachſen bis der dritte Tact eintritt, da man ihn ſodann wieder abnehmen läßt, und mit der natürlichen Stärke der Stimme im vierten Tacte fortſingt. Das Aufſchwellen des Tons kann auch bis in den vierten Tact fortgeſetzt, und das Abnehmen ganz übergangen werden.



Hier würde gewiß ein Trillo eine ſehr üble Wirkung thun. Es giebt aber auch noch andere Fälle, wo es beſſer iſt dem Trillo auszuweichen, als eins zu machen. Bey Einſchnitten, wenn deren viele von einerley Art vorkommen, iſt es beſonders nöthig, um eine unangenehme Einförmigkeit in den Auszierungen zu vermeiden.

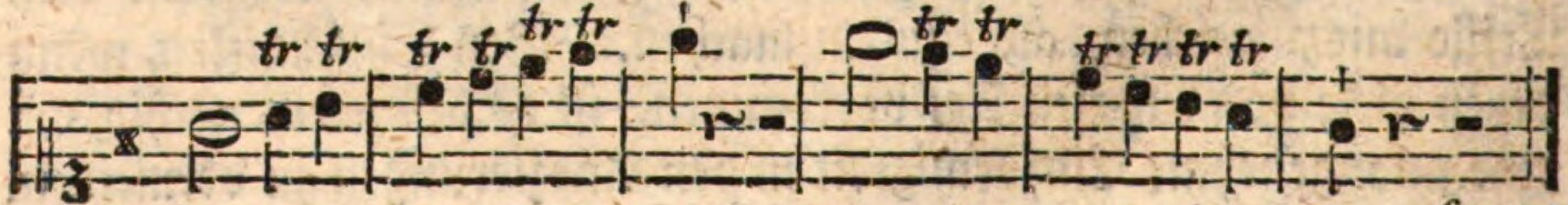
Ein einfacher Vorſchlag a), ein ſogenannter Halbzirkel b), ein Doppelſchlag, der im Schreiben durch das Zeichen ∽ angedeutet wird, und vom Halbzirkel nur durch eine feurigere Ausführung unterſchieden iſt c), ein Halbzirkel mit einem vorſtehenden Vorſchlage d), ſind Zierrathen, unter denen der Sänger nur wählen darf, und welche öfters mehr Wirkung thun, als das feinſte Trillo.



Einſchnitt. a b c d

§. 10.

Den Trillerfreunden zur Schadloshaltung will ich noch ein Paar Worte von der catena dei trilli (**Trillerkette**) ſagen. Die Töne derſelben müſſen einander ſtufenweiſe, auf- oder abſteigend, folgen, ieder Ton bekömmt ein ſcharfes, auch wohl mit einem Nachſchlage verſehenes Trillo. Man findet dieſe Ketten bald eine ganze, bald eine halbe Octave lang, manchmal auch wohl noch länger. Das Zeichen *tr* muß über iedem Tone ſtehen, der ein Trillo haben ſoll. Wenn heut zu Tage der Sänger lieber eine andere Figur an die Stelle ſetzt, ſo mag das wohl eine andere Urſache haben, als daß dieſe zuſammen geketteten Triller aufgehört haben ſchön zu ſeyn. In den Arien der Herrn **Haſſe** und **Graun** kommen ſie häufig vor, und es wäre kein gutes Zeichen für die Muſik, wenn man den Geſang dieſer Männer zu den veralteten Schönheiten rechnen wolte. Der angehende Sänger wird wohl thun, wenn er dieſe Trillerketten fleißig übt, und dabey auf Reinigkeit in den Tonſtufen, und eine gleiche Schärfe der Triller Achtung giebt. Er kann ſie mit und ohne Nachſchlag üben, ob es gleich beſſer iſt, daß dabey der Nachſchlag weggelaſſen werde.

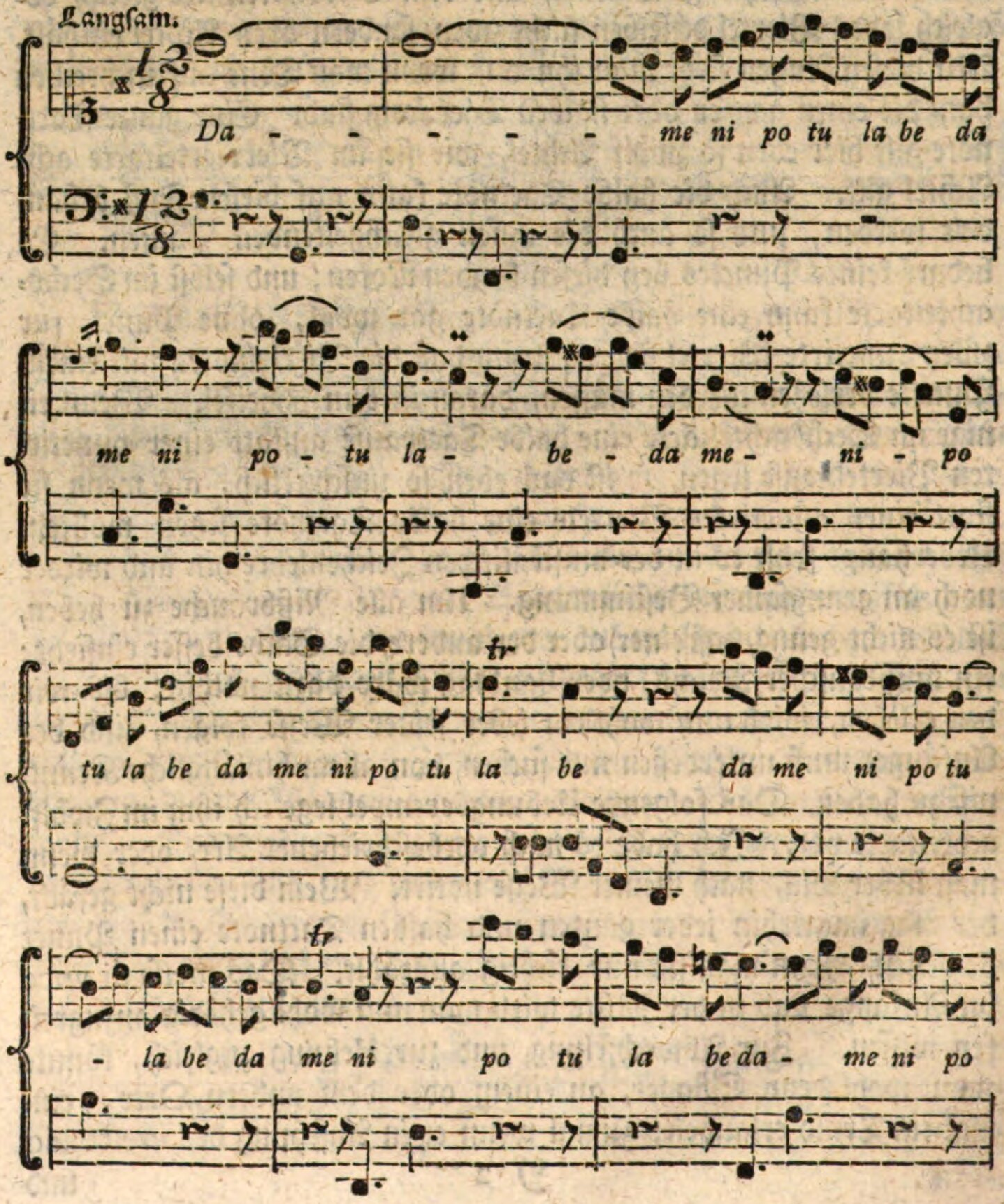


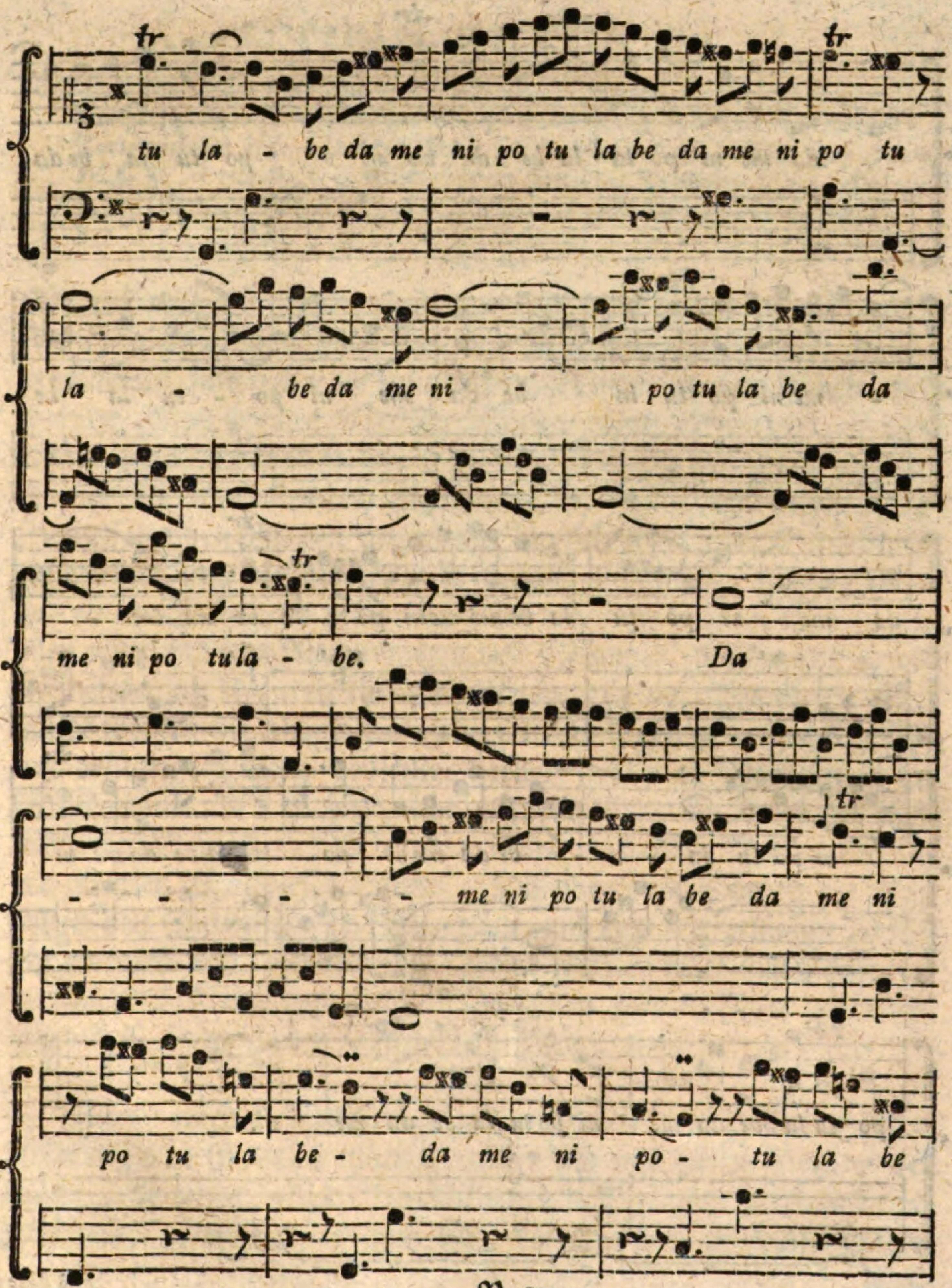
§. 11.

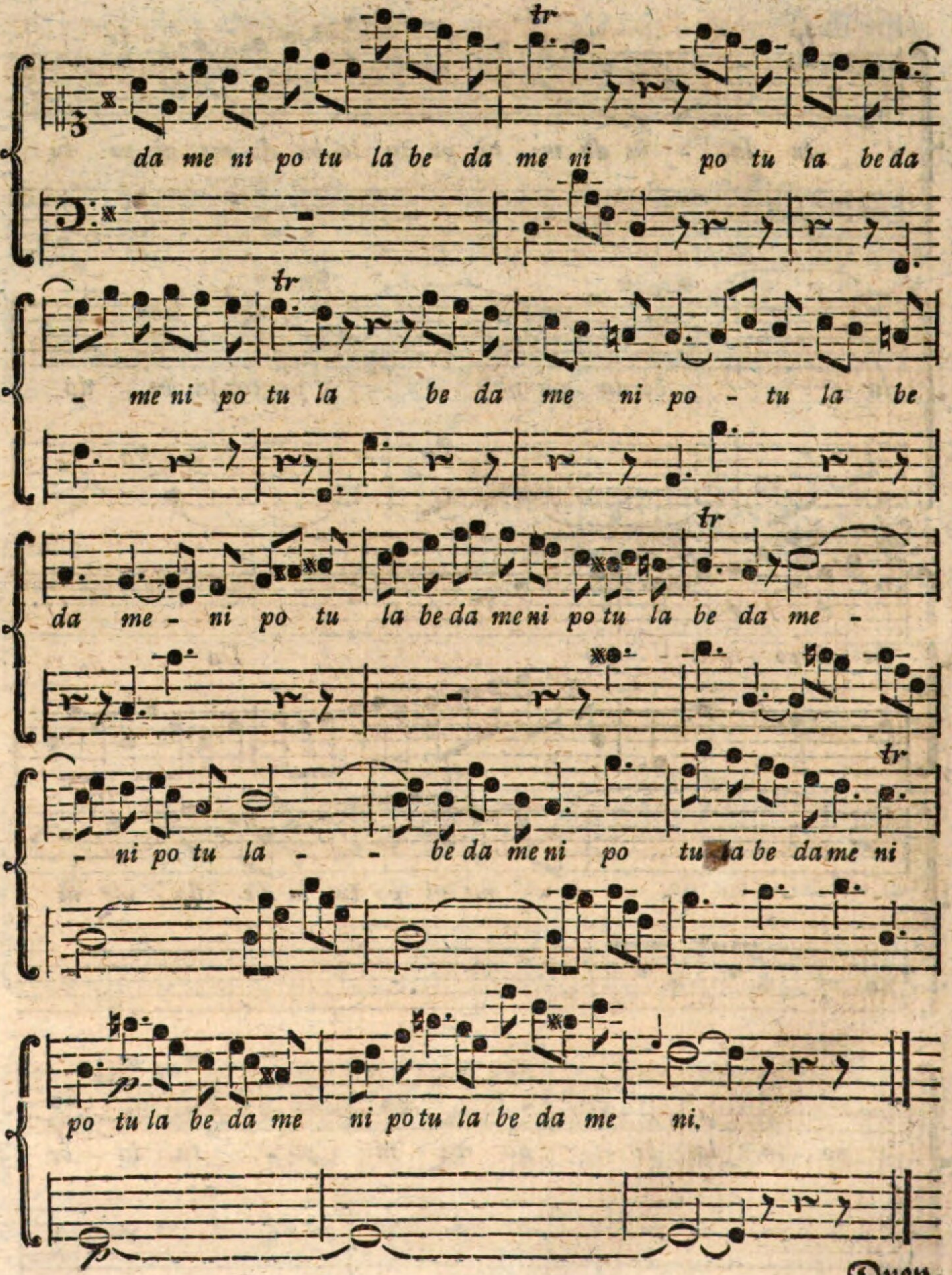
§. 11.

Ueber den Werth der Noten und Pauſen in gewiſſen Tactarten muß ich hier noch eine Anmerkung beybringen. Der Zwölfachteltact iſt eine viertheilige Tactart, und dem Viervierteltacte gleich, obgleich iedes Viertel deſſelben nicht zwey, ſondern drey Achtel enthält. Mit dieſen Augen ſieht man ihn an, wenn man Töne aufzuſchreiben hat, die einen ganzen oder halben Tact lang ſind. Eine ganze Tactnote gilt hier eben ſo zwölf Achtel, wie ſie im Viervierteltacte acht Achtel gilt. Auch die halbe Tactnote kann auf dieſen Fuß behandelt werden, und ſo auch die ihnen gleichgeltenden Pauſen. Es bedarf keines Punctes bey dieſen beyden Noten; und ſelbſt im Sechsachteltacte kann eine halbe Tactnote gar wohl, ohne Punct, für zwey punctirte Viertel ſtehen; denn daß die Viertelnoten mit einem Puncte verſehen werden müſſen, daran iſt kein Zweifel. Wenn einige im Sechsachteltacte eine halbe Tactpauſe anſtatt einer punctirten Viertelpauſe ſetzen, ſo iſt das eben ſo unſchicklich, als wenn ſie ſtatt eines punctirten Viertels eine halbe Tactnote ſetzen wollten. Ueberhaupt fehlt es in der muſikaliſchen Zeichenlehre hin und wieder noch an genugſamer Beſtimmung. Um alle Mißbräuche zu heben, iſt es nicht genug, daß einer, oder der andere, die Sache beſſer einſieht: ein muſikaliſcher Reichs- oder Landtag wäre dazu nöthig; bis wir den erleben, wird nun wohl ein ieder ſeiner Weiſe folgen, und der Anfänger muß unterdeßen nur ſuchen, von allem hinlängliche Kenntniß zu haben. Das folgende Uebungsexempel lege ich ihm im Zwölfachteltacte vor. Ich habe es nach vorbeſchriebener Art, oder wenn man lieber will, nach meiner Weiſe notirt. Wem dieſe nicht gefällt, der mag immerhin jeder ganzen und halben Tactnote einen Punct beyſetzen, wenn man ſie nur richtig auszählt. Das meſſa di voce im Anfange und in der Mitte wird man nun wohl gehörig anzugreifen wiſſen. Zur Abwechſelung, und zur Uebung zugleich, könnte man wohl dem Sänger, an einem oder dem andern Orte, einmal ein Trillo erlauben; zumal wenn er in Anſehung des creſcendo

und mancando eben ſo verfahren wollte, als mit dem meſſa di voce. In Anſehung des Tactſchlagens verhält man ſich wie bey dem Viervierteltacte.




tu la - be da me ni po tu la be da me ni po tu
la - be da me ni - po tu la be da
me ni po tu la - be. Da
- - - - me ni po tu la be da me ni
po tu la be - da me ni po - tu la be


da me ni po tu la be da me ni po tu la be da
- me ni po tu la be da me ni po - tu la be
da me - ni po tu la be da me ni po tu la be da me -
- ni po tu la - - be da me ni po tu la be da me ni
po tu la be da me ni po tu la be da me ni.

Drey=

Dreyzehnte Lection.

Erklärung des Worts Paſſagie §. 1. Woher die Paſſagien ihren Urſprung nehmen §. 2. Erklärung der melodiſchen Figuren §. 3. Syncopation oder Tonwiederholung §. 4. Tonverziehung §. 5. Tonverbeiſſung §. 6. Läufer §. 7. Walze und Halbzirkel §. 8. Brechung §. 9. Verſchiedene Arten der Brechung §. 10. Paſſagien §. 11. Anhang einiger Paſſagien, anſtatt des Uebungsexempels §. 12.

§. 1.

Das italiäniſche Wort Paſſaggio iſt ſchon längſt in die deutſche Sprache, und nicht von den Muſikgelehrten allein, herüber genommen, und ſeiner urſprünglichen Bedeutung gemäß gebraucht worden. Man ſchreibt es im Deutſchen nur mit einem g, mit oder ohne i, und verwandelt das o in e: Paſſagie, oder Paſſage. In der Muſik wird es, im allgemeinen Verſtande, von gewiſſen kurzen auffallenden Stellen gebraucht, die ſich leicht dem Gedächtniſſe eindrücken, und die man eben ſo behält, wie merkwürdige Stellen aus einem Buche; im beſondern Verſtande aber braucht man es von allen willkührlichen Auszierungen des Geſanges, welche aus gewiſſen melodiſchen Figuren ihren Urſprung nehmen. In dieſem Verſtande werden die Paſſagien dem ſimpeln Geſange entgegen geſetzt, und bringen eigentlich dasjenige hervor, was man Variiren in der Muſik nennt. Es iſt hier nicht meine Abſicht, die Kunſt des willkührlichen Veränderns zu lehren; ich verſpare dieſe Materie bis auf den zweyten Theil dieſes Werks. Da aber zum Singen der Paſſagien viel Sicherheit der Intonation, und eine ſehr geläufige Kehle, mit einem Worte, viel Uebung erfodert wird, ſo iſt es billig, daß hier verſchiedene Gattungen ſolcher Paſſagien dem Sänger vorgelegt, und zur fleißigen Uebung empfohlen werden.

§. 2.

Aus gewiſſen melodiſchen Figuren nehmen dieſe Paſſagien ihren Urſprung: es iſt daher nöthig, vorher ſich mit dieſen Figuren bekannt zu machen, um die vorkommenden Paſſagien verſtehen und zergliedern, oder künftig auch ſelbſt dergleichen, zu willkührlicher

Aus-

Auszierung des Geſanges, erfinden zu können. Vorläufig merke man, daß wenn zwey, drey, vier und mehr Noten in einer ſolchen Figur beyſammen ſind, eine davon die Hauptnote, die andern aber Nebennoten heiſſen.

§. 3.

Ich will nun dieſe Figuren mit den Benennungen, die ihnen Herr **Marpurg**, in dem ſchon oft angeführten kleinen Buche, giebt, erklären, und in Noten vorſtellen. Den erſten Platz mag die **Syncopation** oder **Rückung** einnehmen. Es iſt ſchon an einem andern Orte dieſes Werks davon geredet worden, und der Sänger wird ohngefehr ſchon wiſſen, daß ſie nichts anderes, als die Wiederholung der vorhergehenden Note in der halben Zeit der folgenden Note iſt. Wenn dieſe Wiederholung ohne erneuerten Anſchlag, und im Aushalten geſchieht, ſo iſt das die eigentliche Syncopation, die mit den Bindungen einerley iſt. Man ſehe, wie folgende vier Noten auf doppelte Weiſe ſyncopirt vorgetragen werden können:

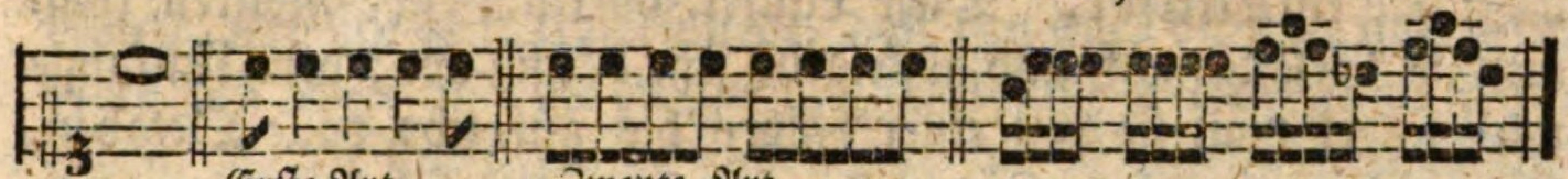
Erſte Art. Zweyte Art.

§. 4.

Auf dieſe Syncopationen gründet ſich die **Tonwiederholung**. Sie kann ebenfalls auf doppelte Art geſchehen. Für den Sänger iſt die, welche mit der erſten Art der Syncopation überein kömmt, die beqvemſte und beſte; die zweyte, die man einen **Schwärmer** oder **Rauſcher** nennt, iſt mehr für Inſtrumente: doch kömmt ſie auch bisweilen in Arien vor; ja einige Sänger ſcheinen ein eigenes Privilegium gehabt zu haben, Paſſagien mit ihrer Kehle zu machen, die ihnen ein anderer nicht ſo leicht nachmacht. Die ehemalige berühmte Sängerin **Aſtrua** in Berlin war in dieſer Art ſtark, wie man aus den für ſie geſchriebenen Arien der Grauniſchen Opern ſehen kann. Es fällt mir auch eine hieher gehörige Stel-

Stelle aus einer Arie von **Trajetta** ein, die ich hier mit beyfügen will. Die Noten mögen nun erklären, was ich geſagt habe.

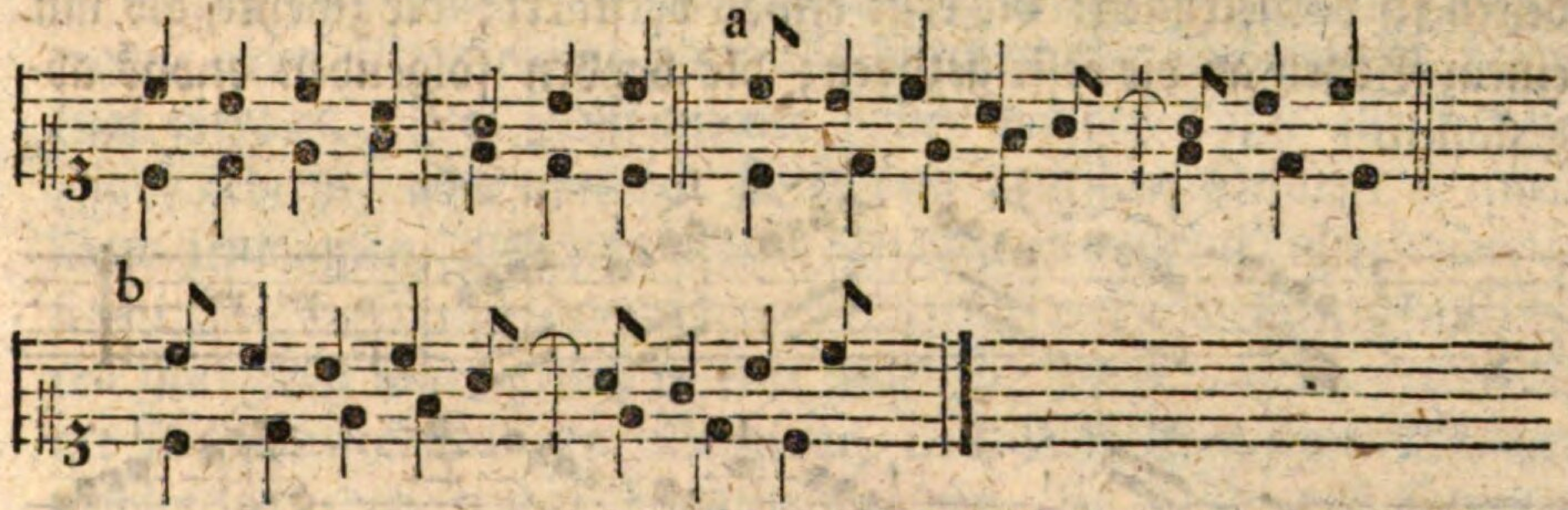
Trajetta.



Erſte Art. Zweyte Art.

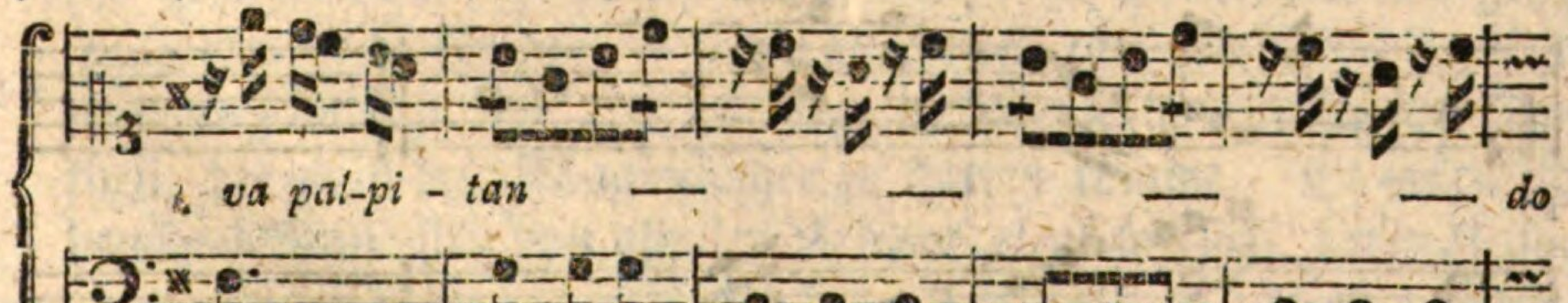
§. 5.

Auf die Syncopationen gründet ſich auch das ſo genannte tempo rubato der Italiäner. Im Deutſchen nennt man es **Tonverziehung**, und dieſe beſteht entweder in der Vorausnahme a) der folgenden, oder dem Aufhalten b) der vorhergehenden Noten; z. E.



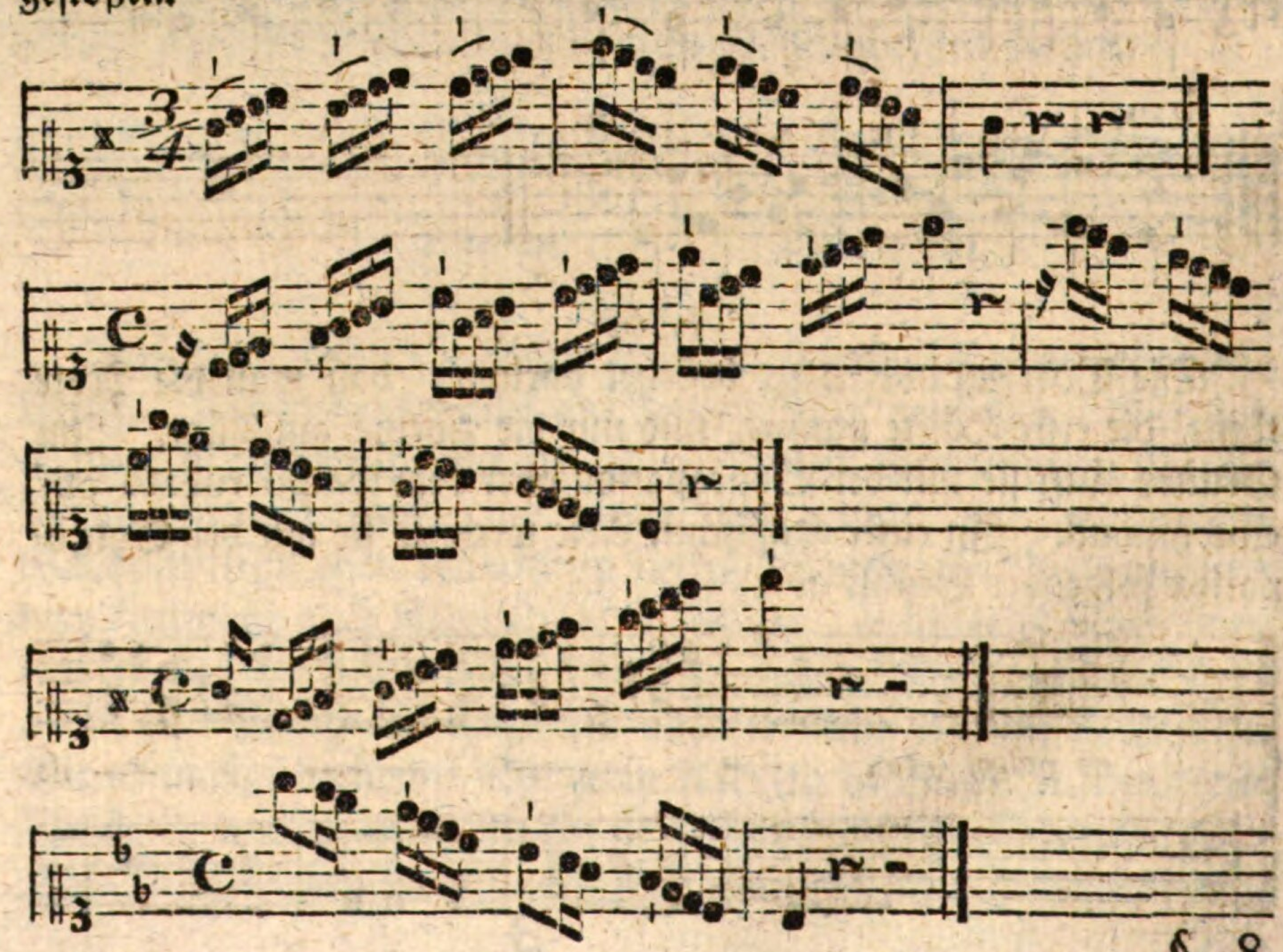
§. 6.

Die **Tonverbeiſſung** beſtehet darinne, daß man die Note theilt, die erſte Hälfte pauſirt, und nur die zweyte anſchlägt. Im Grunde läuft ſie mit der Syncopation oder dem tempo rubato auf eins hinaus. In einer Haſſiſchen Arie wechſelt ſie mit der Syncopation folgender Geſtalt ab:



§. 7.

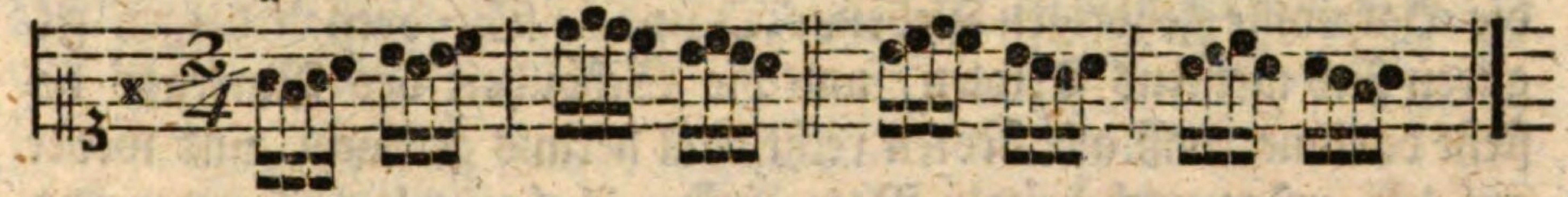
Wenn man von einer Note zu einer andern entferntern alle der Scale gemäß dazwiſchen liegende Tonſtufen mit berührt, ſo heißt das ein **Läufer**. Dieſe Läufer, oder laufende Figuren, kommen im Geſange auf- und abſteigend ſehr häufig vor; dem Umfange nach findet man ſie von einer halben bis auf zwo volle Octaven. Sie geſchwind, und doch ieden Ton rund und deutlich heraus zu bringen, erfodert immer viel Uebung. Hier ſind Beyſpiele von verſchiedener Art. Hauptſächlich hat man darauf zu ſehen, daß immer die Hauptnoten, die erſte von vieren, vollkommen rein ſey, wie ſie denn auch einen kleinen Druck oder Abſatz verträgt. Ich habe ſie zu dem Ende mit einem Striche bezeichnet. Vier ſolche Noten werden am beſten ſo vorgetragen: die erſte etwas verſtärkt; die zweyte, als mit einem Bogen an die erſte gezogen; die beyden folgenden etwas abgeſtoßen.



§. 8.

Ein Paar andere Figuren, die **Walze** a) und der **Halbzirkel** b), ſind einander ziemlich ähnlich. Sie beſtehen beyde aus vier Noten, nur mit dem Unterſchiede, daß bey jener die erſte und dritte Note, bey dieſer aber die zweyte und vierte auf eben derſelben Stufe ſtehen. Beyde ſind übrigens ſowohl auf- als abſteigend gewöhnlich.

a b



§. 9.

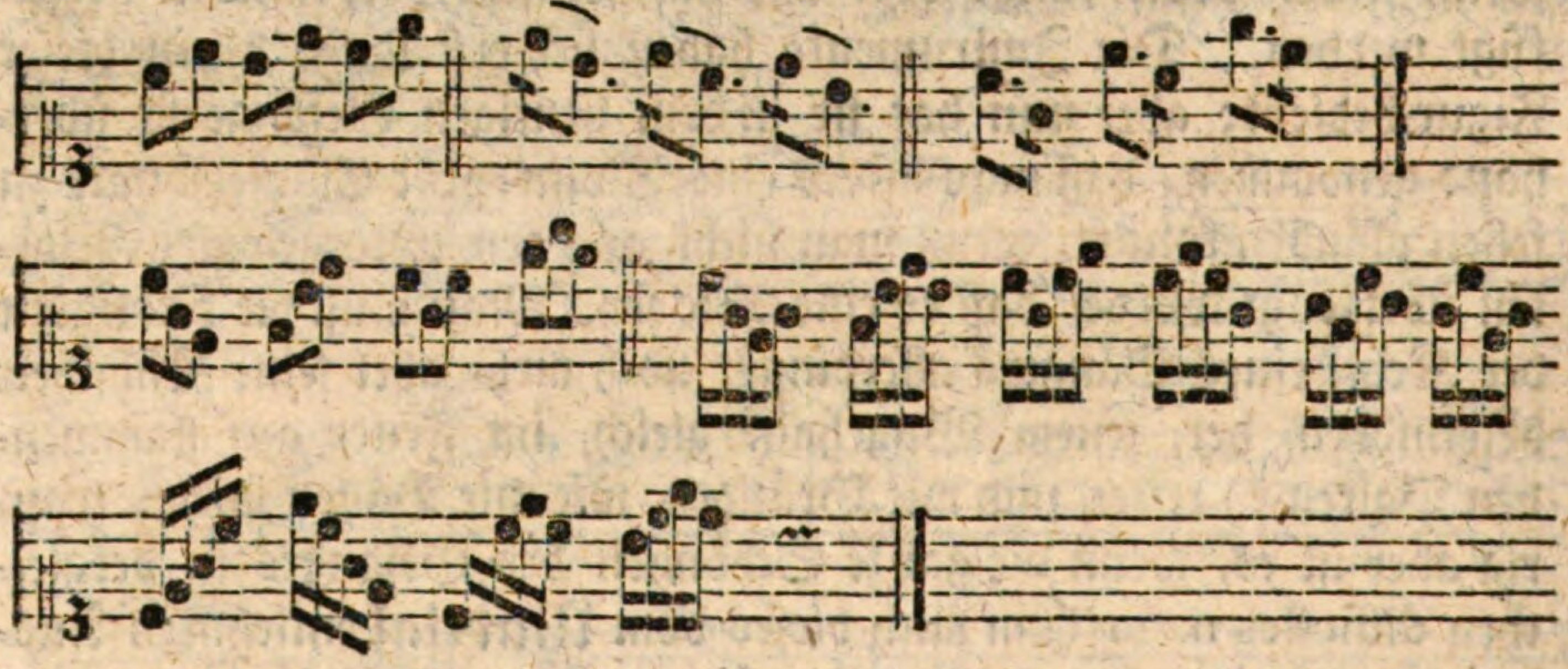
Noch eine andere Figur, die **Brechung**, (arpeggio) entſteht, wenn einer Note einige oder alle harmoniſche Nebennoten beygefügt werden. Die Inſtrumente haben ſich erſt lange allein dieſer Figur bedient; aber nun hat ſie in dem heutigen Geſange ſo überhand genommen, daß man öfters eine Violin- oder Clavierſonate zu ſehen glauben könnte, wenn man nicht aus den untergelegten Worten überzeugt würde, daß es eine Arie ſey. Man muß die Fertigkeit der Kehle eines Sängers allerdings, noch mehr aber ſeine Kühnheit bewundern, der, jenem Wagehalſe gleich, im Feuer auf flammenden Balken *) reitet, und mit Bränden, wie mit Bällen ſpielt: traurig aber iſt es, wenn die ganze Schönheit des Geſanges in dergleichen difficiles nugas (um mich dieſes vom **Martial** entlehnten Ausdrucks noch einmal zu bedienen) geſetzt, und das Ausdrückende, das Rührende deſſelben mit Gleichgültigkeit angeſehen wird. Ob nun gleich der Sänger noch auf ganz andere Dinge zu ſehen, als nur große Paſſagien zu ſingen hat, ſo kann ihm doch eine Fertigkeit in dieſen niemals ſchädlich ſeyn. Eine biegſame Kehle iſt allemal ein Vortheil, der auch dem Adagioſänger zu ſtatten kömmt. Es ſollen ihm demnach Paſſagien von allerley Art vorgelegt werden, deren fleißige

*) Zächariä Phäton, im erſten Geſange.

Uebung er ſich angelegen ſeyn laſſen wird, ohne iedoch zu glauben, daß ſie der vorzüglichſte Theil des Geſanges ſind. Vorher muß ich ihn aber noch mit den Arpeggiaturen oder Brechungen näher bekannt machen.

§. 10.

Dieſe Brechungen können zwey, drey und vier Noten in einer Figur vereinigen, wovon eine die Hauptnote, und die andern die in die Harmonie gehörigen Nebennoten ſind. Die dreygliedrigen Figuren ſind meiſtens Triolen, und die Schönheit des Vortrags beſteht darinne, daß alle Noten recht egal heraus gebracht, und weder auf der erſten noch dritten Note einiger Aufenthalt verſpürt werde. Auch punctirte Noten können in dieſen gebrochenen Figuren vorkommen.

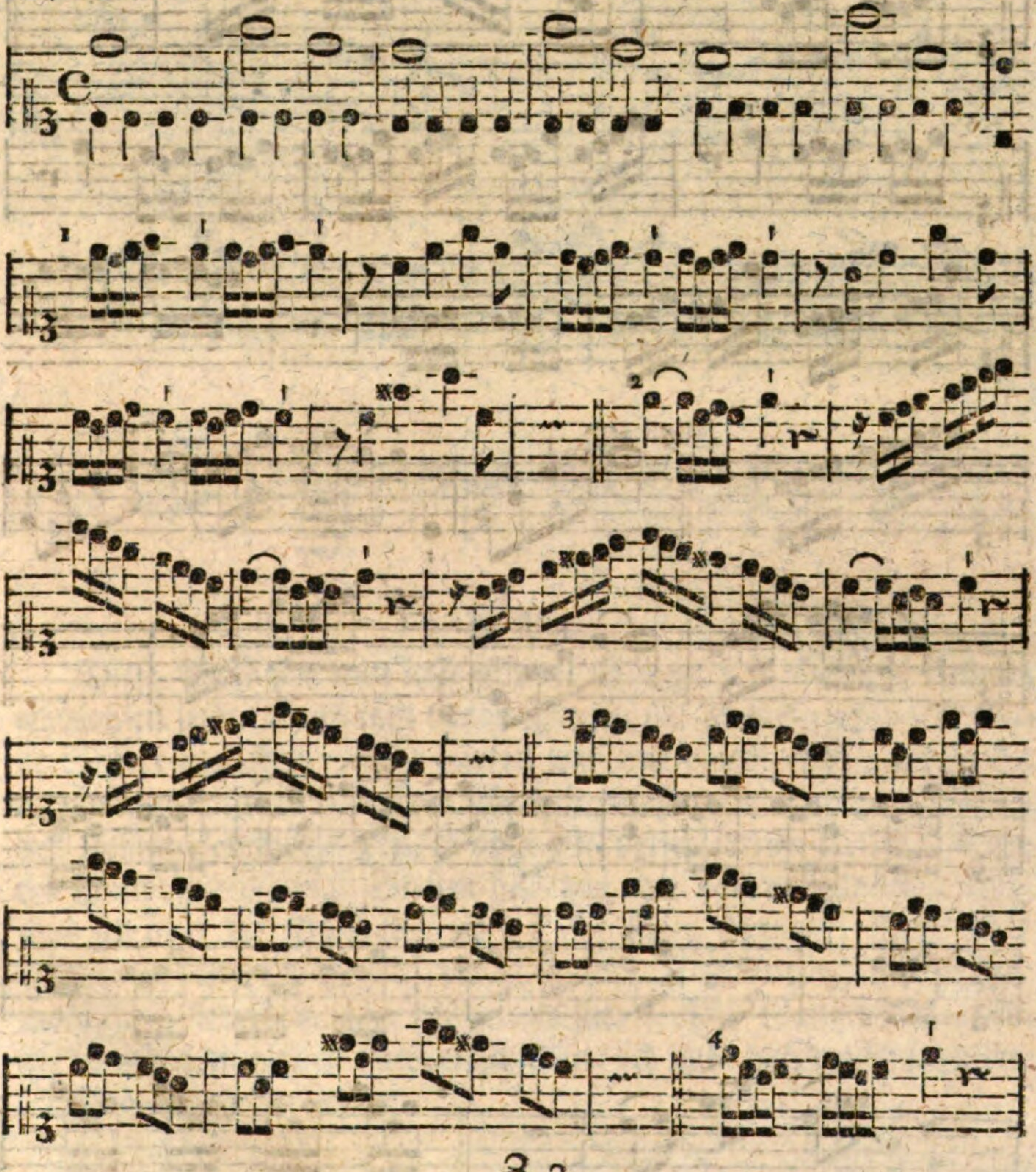


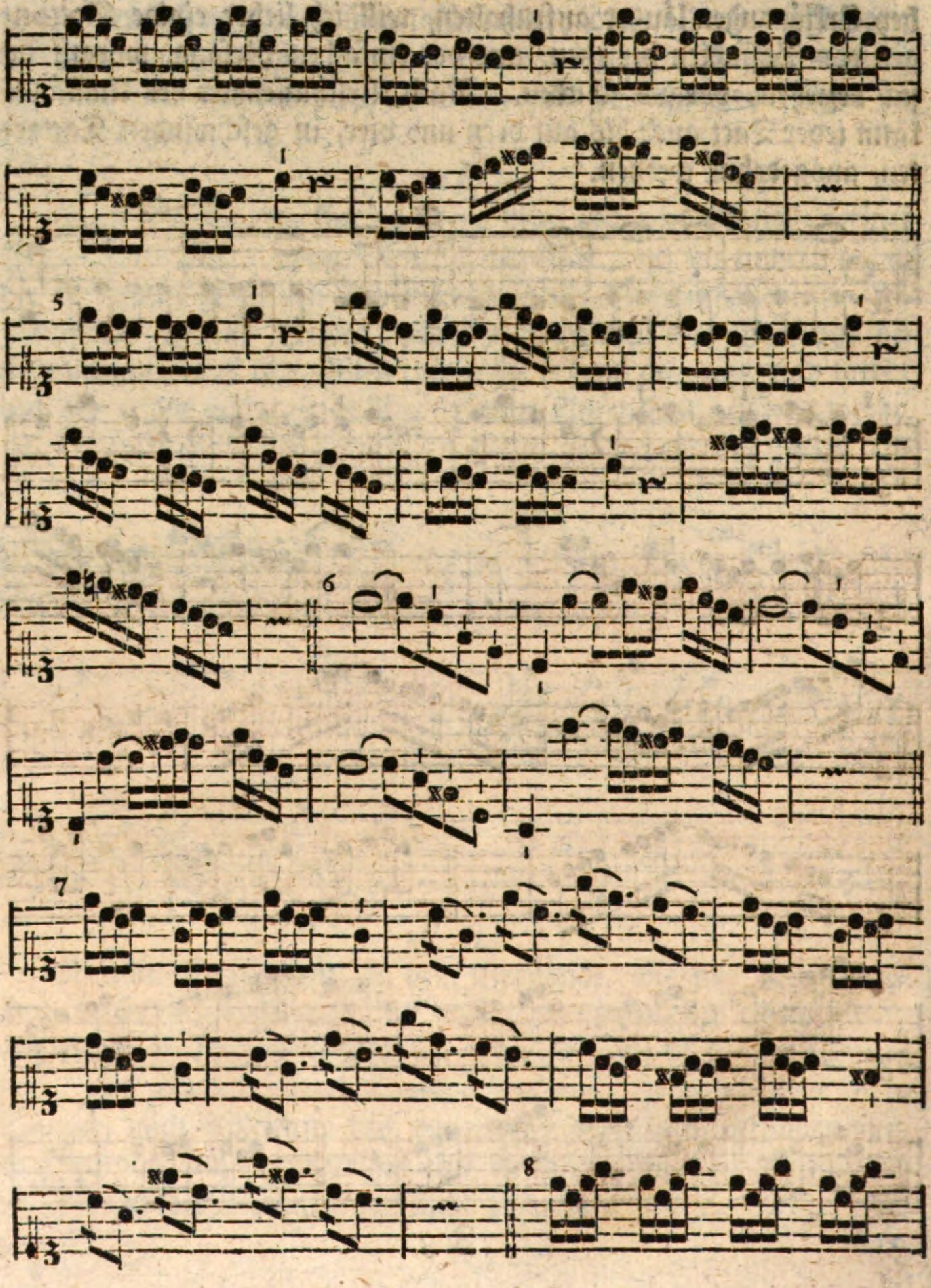
§. 11.

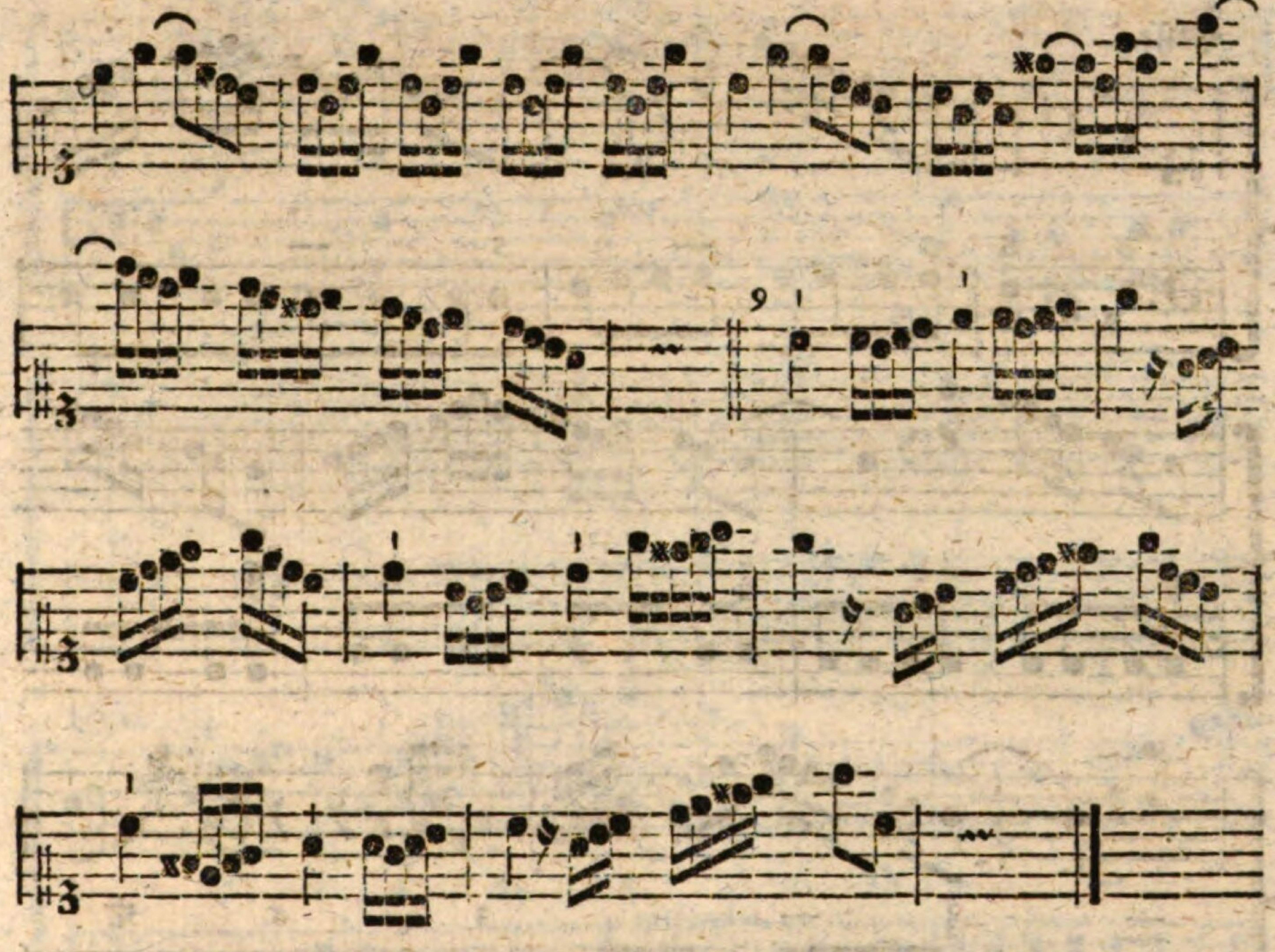
Nun die **Paſſagien**, in dem Verſtande, wie wir ſie hier nehmen, da ſie nichts als willkührliche Auszierungen oder Veränderungen eines einfachen Geſanges, in gewiſſen dazu tauglichen Stellen ſind, und entweder vom Componiſten vorgeſchrieben, oder vom Sänger, nach Anleitung des vorgelegten Geſanges, erfunden werden, gründen ſich entweder auf eine Art dieſer Figuren allein, oder werden aus verſchiedenen vermiſcht zuſammen geſetzt. Ohne mich

bey

bey Erklärungen länger aufzuhalten, will ich lieber einige Gattungen von Paſſagien herſetzen, und den einfachen Geſang, worauf ſie ſich beziehen, voraus ſchicken. Nach Beſchaffenheit der Umſtände kann ieder Tact auch bis auf drey und vier, in geſchwinden Tactarten, ausgedehnt werden.



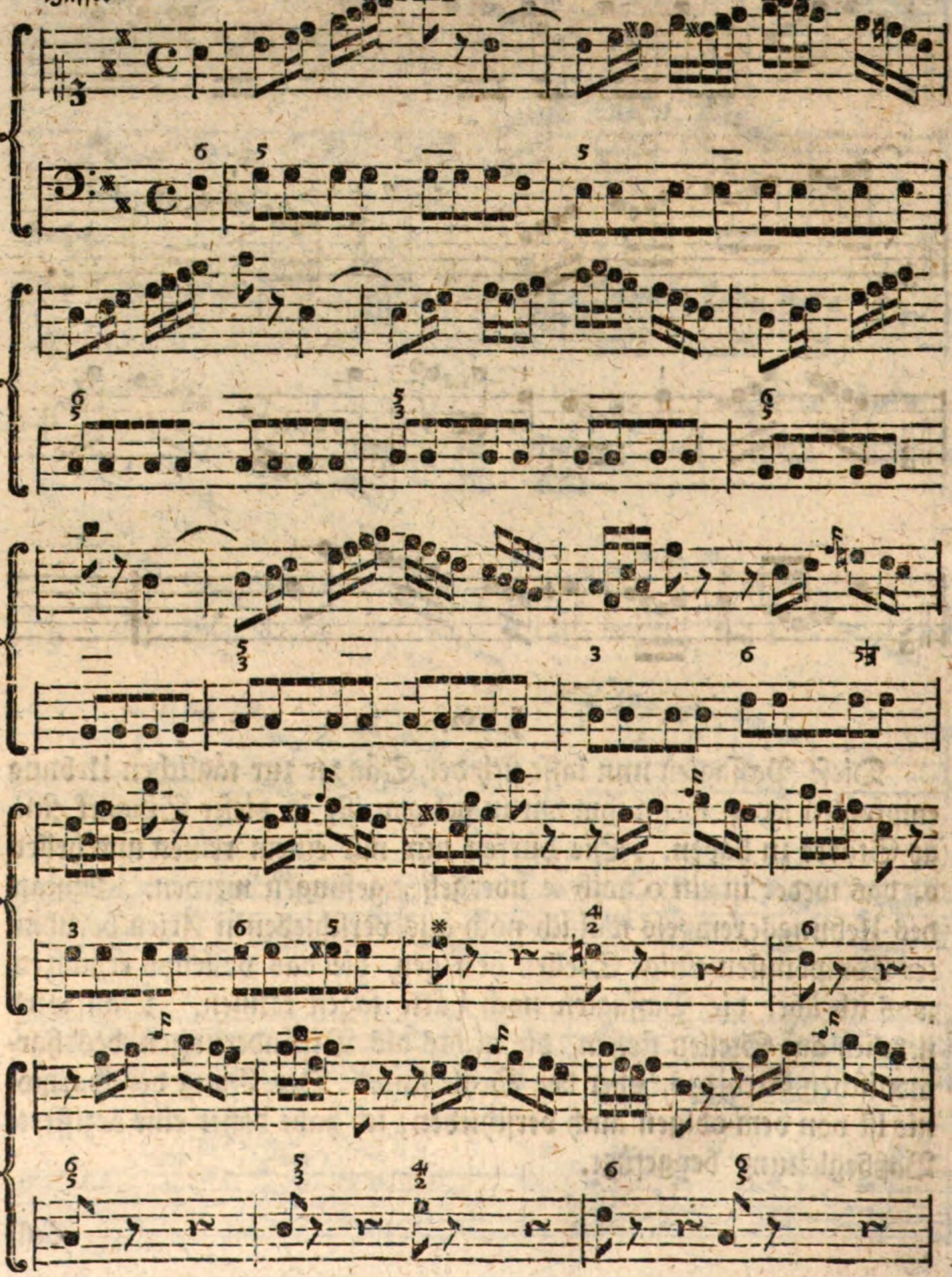


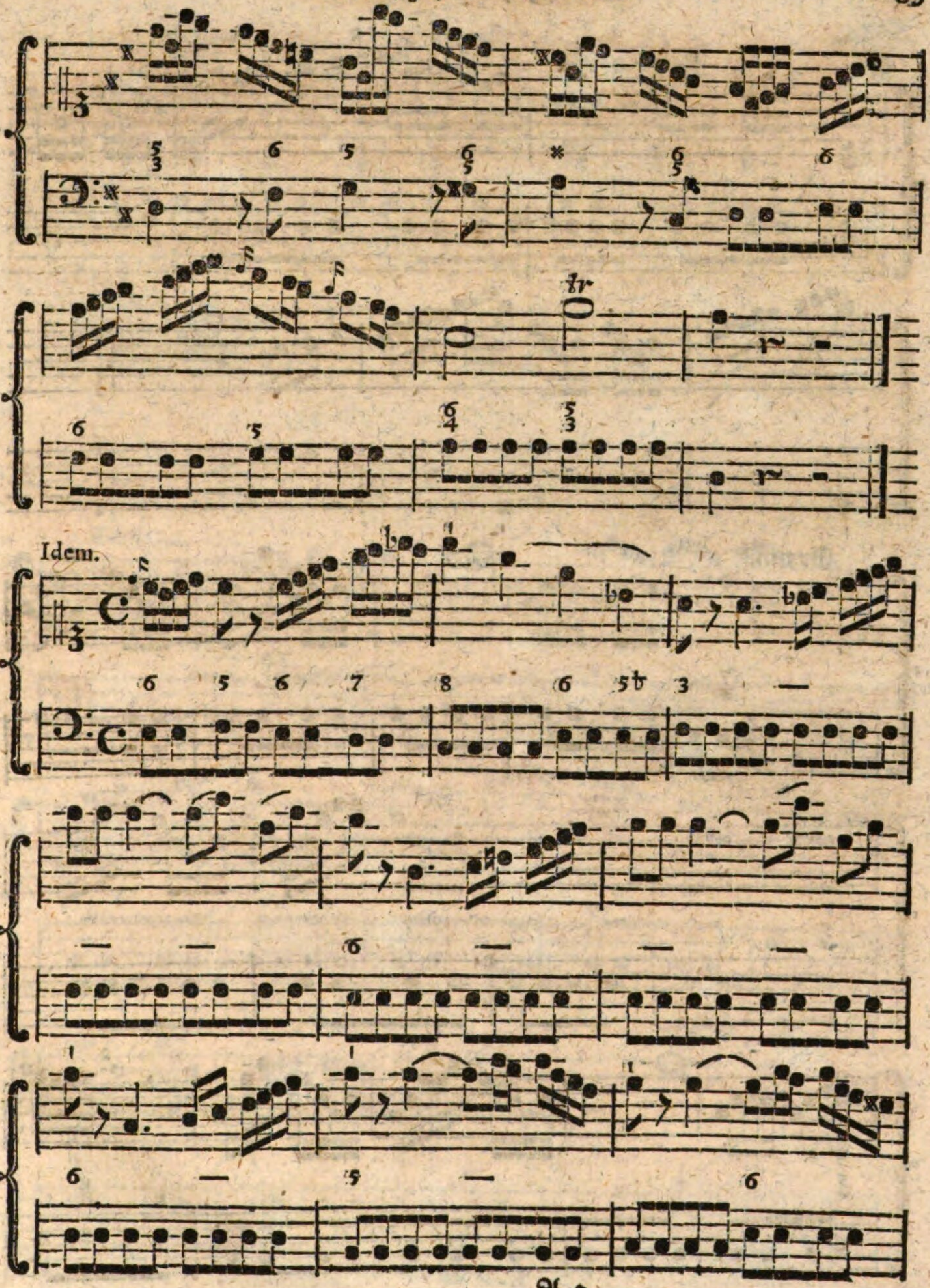


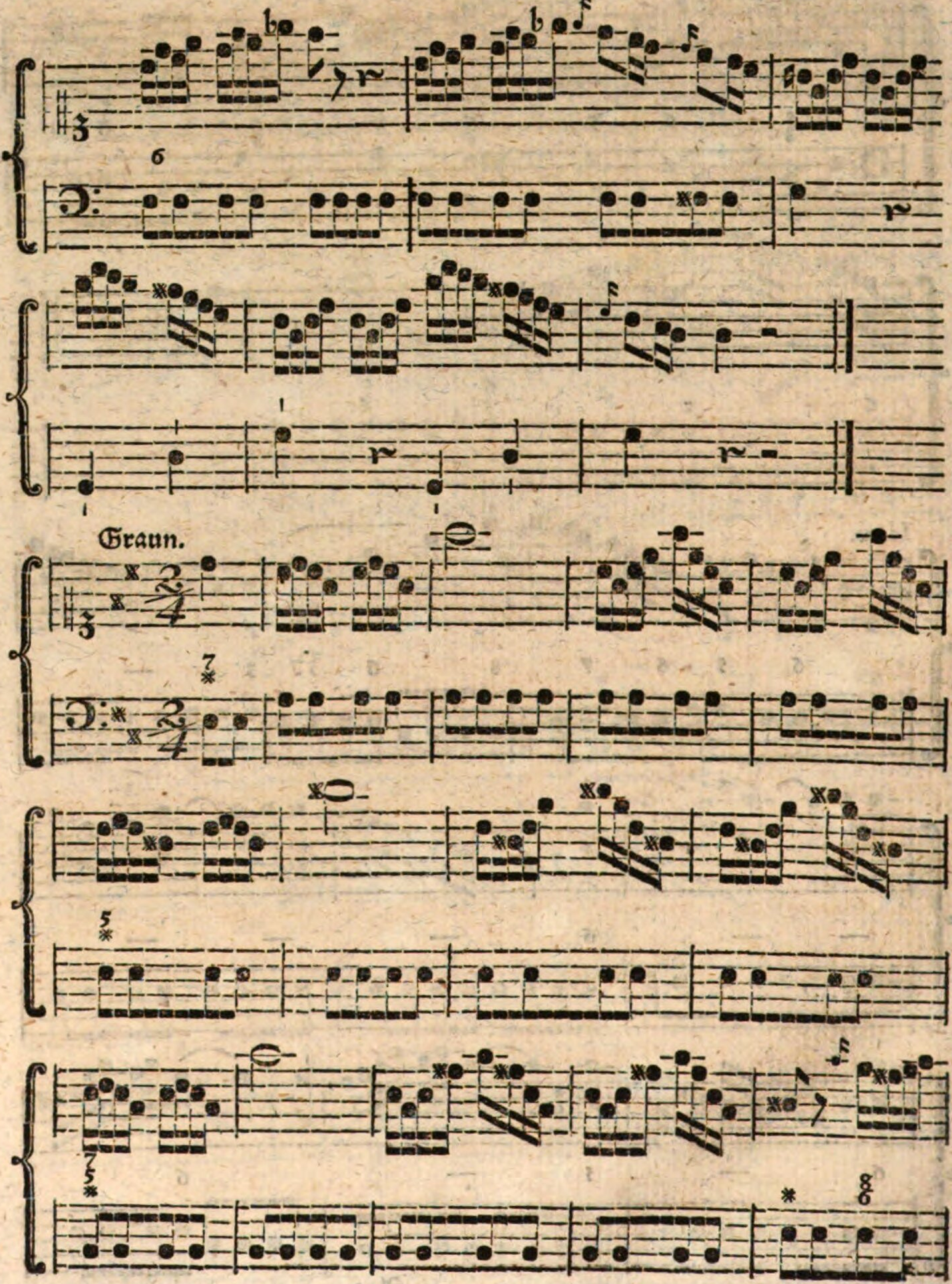
§. 12.

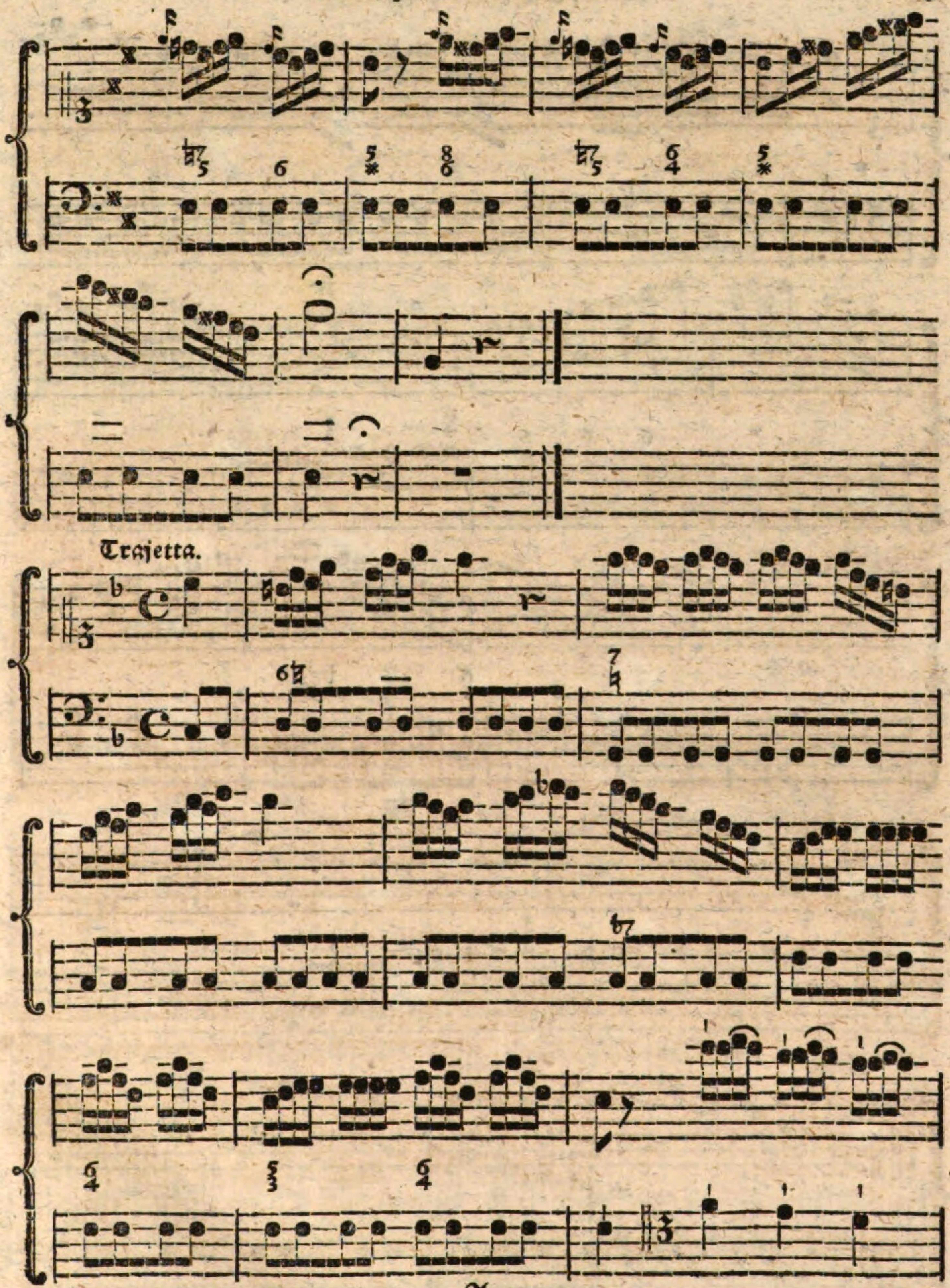
Dieſe Paſſagien nun laſſe ſich der Sänger zur täglichen Uebung empfohlen ſeyn, wenn ihm daran gelegen iſt, in dieſer Singart einige Stärke zu haben. Sie dürfen nur mit einem reinen und hellen a, das weder in ein o noch æ übergeht, geſungen werden. Anſtatt des Uebungsexempels will ich noch aus verſchiedenen Arien berühmter Componiſten einige Stellen herſetzen, die das vollends ergänzen, was ich über die Paſſagien noch hätte ſagen können. Man wird nemlich auf Stellen ſtoßen, die nichts als Veränderungen des harmoniſchen Accordes, oder der Scale ſind. Der Gang der Harmonie iſt von dem obigen auch verſchieden; ich habe daher eine bezifferte Baßbegleitung beygefügt.

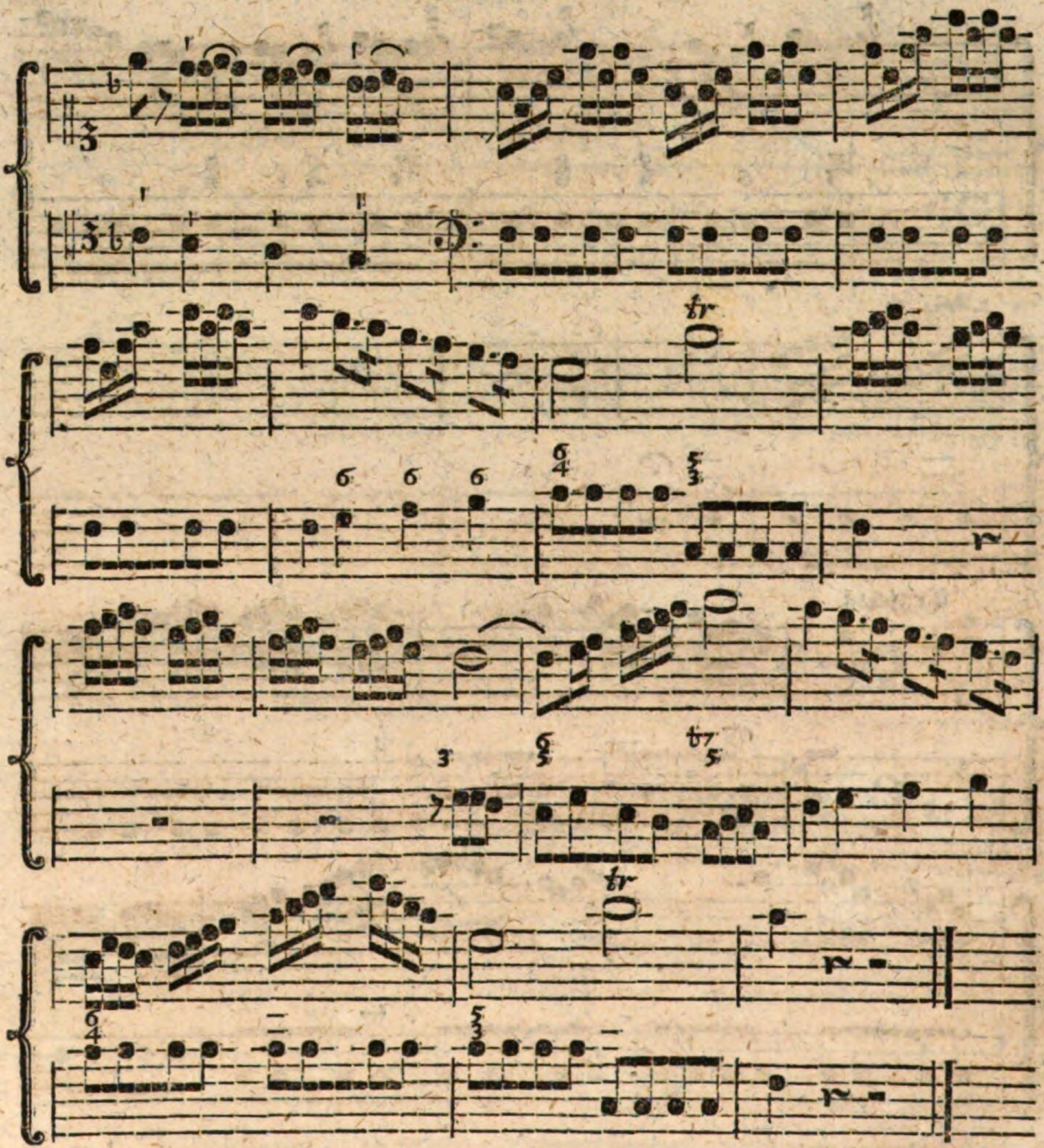
Haſſe.



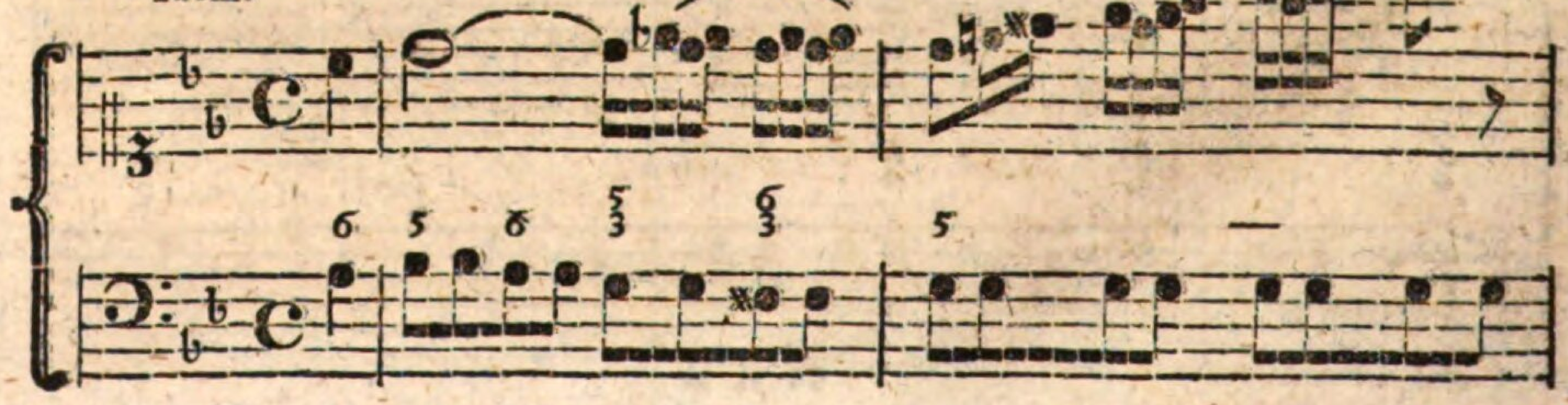

Idem.

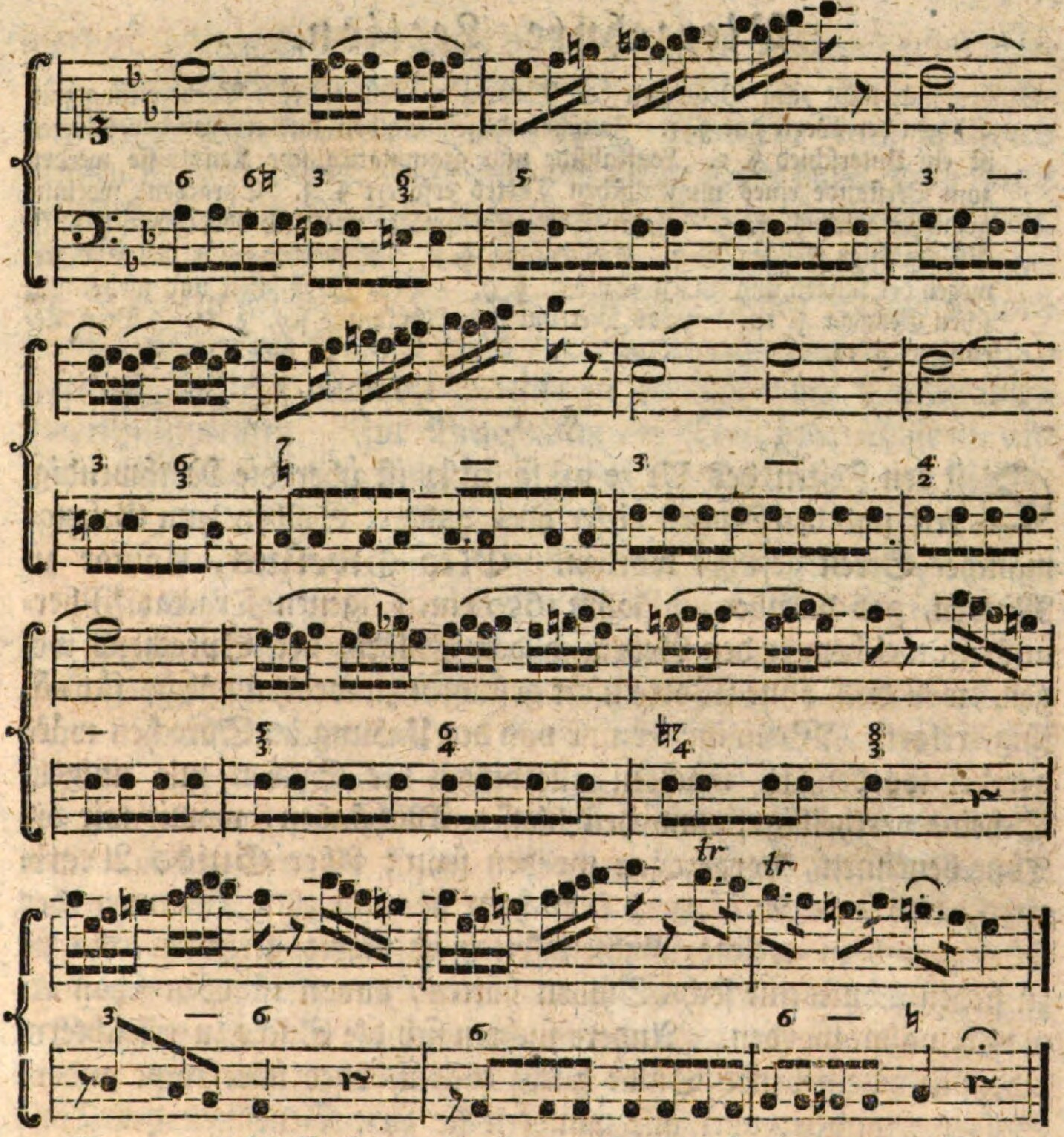

Graun.


Trajetta.

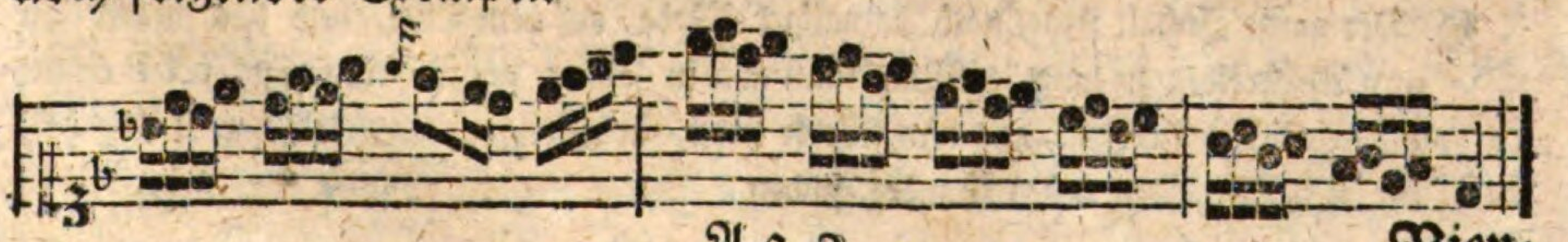


Idem.





Wegen der Paſſagien, die eine bloße Veränderung der Scale, oder einiger ſtufenweiſe fortſchreitenden Töne ſind, merke man ſich noch folgendes Exempel.



Vierzehnte Lection.

Sylben ſind nicht zum Benennen der Töne, aber wohl als eine Vorbereitung zum Singen der Worte gut §. 1. Zwiſchen dieſen Sylben und ordentlichen Worten iſt ein Unterſchied §. 2. Logikaliſche und grammatikaliſche Kenntniſſe werden zum Verſtande eines muſikaliſchen Textes erfodert §. 3. Sprachen, worinne geſungen wird §. 4. 5. Jeder Text iſt entweder proſaiſch oder poetiſch §. 6. Gleichgültige Sylben. §. 7. Sylbenfüße. §. 8. Anmerkung für den Sänger, wegen der langen und kurzen Sylben. §. 9. Vom ſyllabiſchen und melismatiſchen Geſange. §. 10. Was Metrum und Rhythmus ſey. §. 11. Vom Recitative. §. 12.

§. 1.

Seit den Zeiten des Ut re mi fa ſol la iſt über die Nothwendigkeit und den Nutzen dieſer oder anderer Sylben zum Geſange mancher Streit geführt worden. **Otto Gibelius**, Cantor zu Minden, gab darüber im Jahre 1659 einen eigenen Tractat *) heraus, in welchem er den Gebrauch der Sylben, des Sprechens wegen, weil doch ohne Worte nicht geſungen zu werden pflegt, für nöthig erklärt. Wenn immer nur von der Uebung im Sprechen wäre geredet worden, ſo möchten allerdings die Sylben mit einigem Scheine vertheidigt, und den bloſſen Buchſtaben, womit wir die Töne benennen, vorgezogen worden ſeyn; Aber **Guido Aretinus**, und ſeine Anhänger, brauchten ſie auch zum Benennen der Töne, und in welche Mühſeligkeiten ſie damit geriethen, da ſie zu ſieben Tönen nur ſechs Sylben hatten, davon iſt oben ſchon etwas erwähnt worden. Andere ſuchten ſich die Sache zu erleichtern, indem ſie eine ſiebende Sylbe hinzu thaten, oder überhaupt andere Sylben erfanden; aber alle wandten ſie zum Benennen der Töne an. Denn wenn ſie blos des Sprechens wegen wären erfunden wor-

*) Der ganze Inhalt ſteht, nach damaliger Mode, auf dem Titel, und das macht ihn zum Abſchreiben zu lang. Man kann ihn in ſeinem ganzen Umfange, nebſt einem ausführlichen Auszuge aus dem Werke ſelbſt, in **Mizlers** muſikaliſcher Bibliothek, im 3ten Theile des erſten Bandes, finden.

worden, hätten ſie wohl etwas mehr Wahl und Ueberlegung erfodert, weil in allen dieſen Sylben weder alle Vocale, noch die nothwendigſten Conſonanten enthalten ſind. Was für einen ſchlechten Nutzen das Ut re mi fa ſol la auch auf dieſer Seite habe, wird einem ieden, bey einer geringen Unterſuchung, ſogleich in die Augen fallen. Die Grauniſchen Sylben, die ich bey einigen Uebungsexempeln unter die Noten gebracht habe, empfehlen ſich dagegen vorzüglich, weil durch dieſelben ein Sänger nicht nur alle Vocale rein und deutlich ſprechen, ſondern auch die ſo leicht zu vermiſchenden Conſonanten unterſcheiden lernt. Zur Benennung der Töne habe ich ſie nie angewandt wiſſen wollen, ſondern ſie ſtehen als Text unter den Noten.

§. 2.

Wie dieſe Sylben, oder wie die Worte eines Textes richtig mit den Noten verbunden werden müſſen, darüber werde ich in dieſer Lection noch einige Anmerkungen zu machen haben. Zuförderſt berühre ich, im Vorbeygehen, den Unterſchied, der ſich zwiſchen dieſen Sylben, und den Sylben ordentlicher Wörter findet: Jene endigen ſich alle mit einem Vocale; dieſe aber haben öfters einen und mehr Conſonanten am Ende. Was in Anſehung der Ausſprache dabey zu beobachten ſey, iſt in der Einleitung zu dieſem Werke ausführlich genug geſagt worden. Die Sylben Da me ni po tu la be habe ich auf eine ſehr einförmige und leichte Art, mehrentheils nur in Beziehung auf das Tactgewicht, untergelegt; der Sinn der Worte aber, oder die Beſchaffenheit einer Melodie, erfodert öfters ganz ein anderes Verfahren. Die Sache ſcheint zwar keine große Schwierigkeit zu haben, weil die Wörter, ſo wie ſie zu den Noten geſprochen werden ſollen, genau unter denſelben ſtehen müſſen: aber elend iſt der Sänger, der von ſeinem Texte immer nichts vor Augen hat, als die Sylbe, die unter der Note ſteht, die er iezt ſingt. Bey aller Richtigkeit des Unterlegens, wenn der Schreiber nichts verſehen hat, und der Sänger nichts verfehlt, bleibt immer noch etwas

übrig, wofür dieſer ſorgen muß, ehe er zu ſingen anfängt: Einſicht in den Verſtand der Worte, und ſelbſt in die metriſche Beſchaffenheit derſelben, ſind ihm eben ſo nöthig, als Fertigkeit in der Muſik. Wird nicht ein ieder daraus ſogleich den Schluß machen, daß ein Sänger ſeinen Text vorher durchleſen, mit Verſtande durchleſen müſſe?

§. 3.

Den Sinn der Worte, (vorausgeſetzt, daß ſie in einer dem Sänger verſtändlichen Sprache ſind), zu faſſen, die Empfindungen zu erkennen, die darinne ausgedrückt werden, darzu werden logikaliſche Kenntniſſe, oder was noch beſſer iſt, geſunder Menſchenverſtand erfodert. Ein offener Kopf, ein empfindſames Herz, womit die Natur einen Menſchen begabt, ſind zum Geſange, ſo wie zu den andern ſchönen Künſten, eine glückliche Anlage. Mit dieſen verſehen, wird ein Sänger leicht in den Verſtand der vorhabenden Worte eindringen, ſich leicht in die darinne enthaltenen Empfindungen verſetzen, und dieſelben durch die ſchicklichſte Art des Vortrags, und durch die angemeſſenſten Nüancen der Stimme ausdrücken. Wenn zur völligen Bemeiſterung eines Textes hingegen auch grammatikaliſche Kenntniſſe erfodert werden, ſo muß man ſich nicht ſchmeicheln, daß man ſie unter den angebohrnen Talenten finden werde. Der Unterſchied langer und kurzer Sylben zwar iſt ſo gewiß in dem Gefühle eines ieden Menſchen gegründet, und ieder Sprache ſo weſentlich, daß man zweifeln könnte, ob ein Volck menſchliches Gefühl habe, oder ob ſeine Sprache wirklich eine Sprache ſey, das dieſen Unterſchied nie empfinden, oder nie einräumen will: aber mit der Kenntniß, oder dem natürlichen Gefühle kurzer und langer Sylben allein, iſt es auch nicht ausgerichtet. Ehe ich mich genauer darüber erkläre, will ich vorher einige allgemeinere Eigenſchaften der Worte, die durch den Mund eines Sängers gehen ſollen, in Betrachtung ziehen.

§. 4.

Die **Sprache** ſelbſt, worinne geſungen werden ſoll, wird zuerſt die Aufmerkſamkeit des Sängers auf ſich ziehen. Iſt es ſeine Mutterſprache, nun ſo iſt er in ſeiner Heymath, wo er ſich leicht zu finden weiß; iſt es aber eine fremde Sprache, ſo gehört allerdings einige Sprachgelehrſamkeit dazu, wenn er ſeinem Berufe Genüge leiſten, und mit Verſtande ſingen will. Die lateiniſche Sprache, die itzt bey allen Nationen unter die todten Sprachen gehört, ob gleich in verſchiedenen europäiſchen Ländern ſo ein gewiſſes Quaſi-Latein, mit unter, und im Nothfalle, geſprochen wird, kömmt in der Kirche, bey Miſſen, beym Sanctus, Magnificat, Te Deum, Miſerere, und andern Chorgeſängen häufig vor; und in unſern evangeliſchen Kirchen, wo der Chorgeſang durch die Schulen beſtellt wird, muß es mit der Sprache keine Gefahr haben, da acht bis zehn Jahre lang ein Schüler kein wichtiger Geſchäft kennt, als Latein zu lernen. Auf einigen Schulen hat man auch ſogar Motteten in griechiſcher Sprache; aber für wen? am beſten iſt es, wenn man ſie ungeſungen läßt. Die italiäniſche Sprache herrſcht auf den Theatern, und in Concerten oder Academien, aus dreyerley Urſachen: weil ſie die beqvemſte zum Geſange iſt; weil ſie die Mutterſprache derjenigen Nation iſt, die noch immer die beſten, oder doch wenigſtens die meiſten Sänger zieht, und in alle europäiſche Reiche verſendet; und weil man endlich den größten Vorrath von Sachen für die menſchliche Stimme in dieſer Sprache antrifft. Es iſt daher einem ieden, der aus dem Geſange ſein Hauptgeſchäft machen will, zu rathen, ſich mit der italiäniſchen Sprache bey Zeiten bekannt zu machen. Den Weg zur Erlernung derſelben zu verkürzen, oder auch einen Sänger, der nicht Gelegenheit hat, ſie in ihrem ganzen Umfange zu ſtudieren, doch dahin zu bringen, daß er ſeinen Text gehörig leſen, und nothdürftig verſtehen könne, will ich im zweyten Theile dieſes Werks das Nothwendigſte der italiäniſchen Sprachlehre in einem eigenen Capitel vortragen, ſo wie ich mich dazu, ver-

möge der Ankündigung dieſer Singanweiſung im Meßcatalogo, anheiſchig gemacht habe.

§. 5.

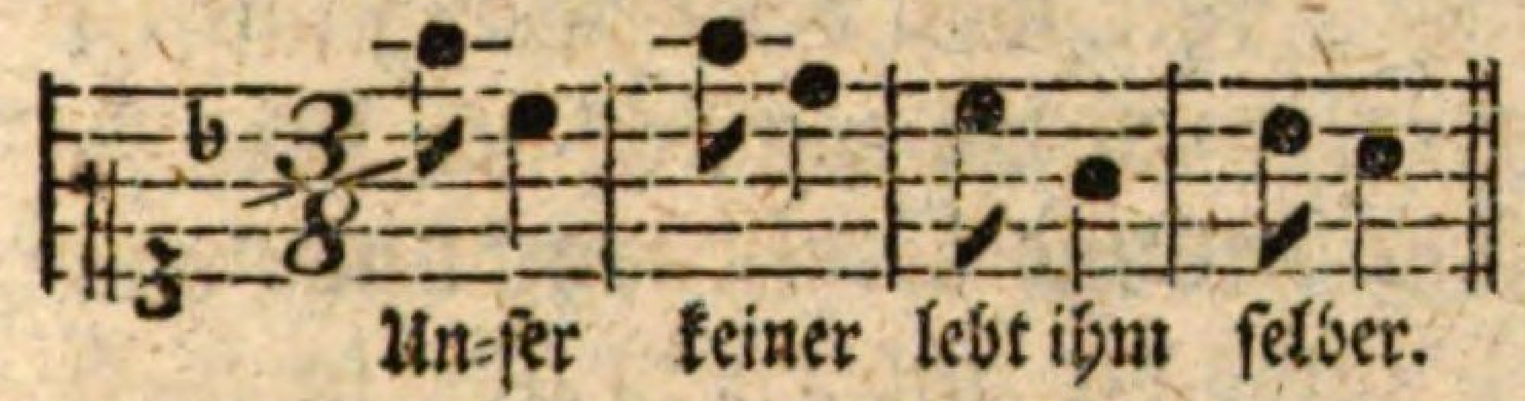
Zur Vertheidigung der deutſchen Sprache habe ich nicht Luſt hier noch viel zu ſagen, nach dem, was ich ſchon in der Einleitung §. 25. u. f. geſagt habe. Man tadele ſie noch ſo ſehr, man vergrößere ihre Unbequemlichkeiten ſo viel man will; aber man erlaube dem Deutſchen nur, was man dem Italiäner, dem Franzoſen, dem Engländer erlaubt, daß er gern in ſeiner Mutterſprache ſingt, und ſingen hört. Da ich für Deutſche ſchreibe, ſo werden auch die meiſten Anmerkungen, die ich in dieſer Lection zu machen gedenke, vornehmlich die deutſche Sprache angehen, und durch Beyſpiele aus derſelben erläutert werden. Die Anwendung auf andere Sprachen wird ſich leicht von ſelbſt machen laſſen, ſo bald man mit ihnen nur hinlänglich bekannt iſt. Daß die franzöſiſche Sprache auch auf deutſchem Grunde und Boden geſungen wird, könnte allenfalls den in Verwundrung ſetzen, der die Schwachheit der meiſten ſogenannten Deutſchen, ihren Kaltſinn gegen das einheimiſche Gute, und die kleinmüthige Vergötterung alles Ausländiſchen, es mag mittelmäßig oder ſchlecht ſeyn, nicht kennt. Eigentlich ſollte franzöſiſch nur von Franzoſen geſungen, und nur von Franzoſen gehört werden.

§. 6.

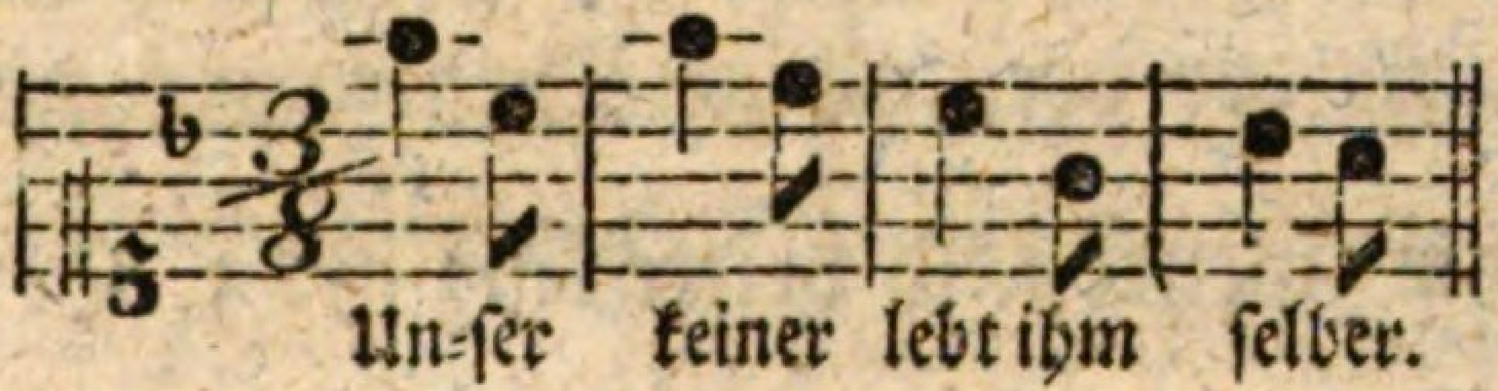
In welcher Sprache nun aber auch geſungen werden ſoll, ſo iſt der Text entweder in **Proſa**, oder in **Verſen**. Die Beobachtung kurzer und langer Sylben iſt in beyden Gattungen gleich nothwendig. Die Proſodie bedient ſich, zur Bezeichnung dieſes Unterſchieds, eines graden Strichs –, bey einer langen, und eines halben Zirkels ◡, bey einer kurzen Sylbe. Ehe ich dieſe Materie weiter verfolge, will ich den Sänger noch einmal zu der Anmerkung zurück führen, welche am Ende der zweyten Lection iſt gemacht worden. Jede **lange Sylbe** muß auf einem **langen**, und jede **kurze** auf einem **kurzen Tacttheile** oder **Tactgliede** ſtehen. Die aus

dem

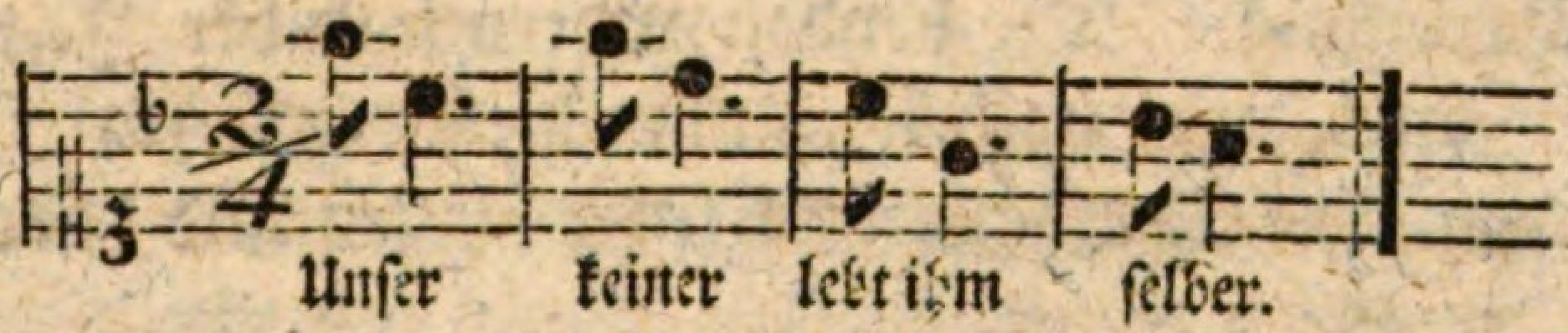
dem Werthe der Noten ins Auge fallende Gleichheit derſelben hebt dieſen Unterſchied zwiſchen lang und kurz in den Tacttheilen oder Tactgliedern eben ſo wenig auf, als die gleiche Anzahl der Buchſtaben in zwoen Sylben: ja die lange Tacttheilsnote kann gegen die kurze ſogar um den halben Werth, auch wohl um zwey Drittel geringer ſeyn, ohne daß die natürliche Qvantität der Sylben dadurch aufgehoben würde.



iſt in Anſehung der Qvantität ſo richtig, als:



Auch gegen Folgendes iſt nichts einzuwenden:



In dem bekannten Stabat mater des **Pergoleſi** kömmt viel von dieſer Art vor.

§. 7.

Außer den kurzen und langen Sylben giebt es noch andere, die man **gleichgültige** nennt, weil ſie ſowohl lang als kurz gebraucht werden. Dahin gehören die letzten Sylben der drey- und vierſylbigen Adjectiven: göttlicher, ewiger, beweglicher u. ſ. w; ingleichen die meiſten einſylbigen Wörter. Doch ſolte mit den einſylbigen Subſtantiven, als: Gott, Menſch, Heil, Glück, u. ſ. w. eine Ausnahme gemacht, und dieſe von den Dichtern nie anders als lang gebraucht werden.

§. 8.

Aus zwey, drey und mehrern auf einander folgenden Sylben entſtehen **Sylbenfüße**, deren wir eine gute Anzahl kennen müß-

ten, wenn man ſie alle aus der lyriſchen Poeſie der Griechen und Römer in die neuern Sprachen herüber tragen, und unſere lyriſchen Verſe in ihre Feſſeln zwingen wolte. Einige unſerer berühmteſten deutſchen Dichter haben von den griechiſchen Sylbenmaaßen den glücklichſten Gebrauch gemacht; aber ihre Oden müſſen alsdann blos geleſen, und nie geſungen werden, weil der ganze Bau derſelben zerſtöhrt würde, wenn man ſie nach unſerer Art, nach der Rhythmik der heutigen Muſik, ſänge; oder weil der Geſang unſern Ohren zu ſeltſam klingen würde, wenn man dabey nach der Rhythmik der Alten verfahren wolte. Die heutige Muſik macht nur von drey Sylbenfüſſen Gebrauch, und ſucht die andern *) alle in dieſe aufzulöſen. Der eine iſt der dreyſylbige **Dactylus**, in welchem die erſte Sylbe lang, die zweyte und dritte kurz iſt, z. E. Aergerniß, Heiligung. Die beyden andern ſind der **Jambus** und der **Trochäus**, und noch kann man dieſe beyde für einerley anſehen. Denn wenn der Trochäus aus einer langen und kurzen Sylbe beſteht, z. E. ſchlafen, leben, ſo iſt der Jambus nur ein umgekehrter Trochäus, der die kurze Sylbe vor die lange ſetzt, z. E. Gefahr, verlobt; ja in der Verbindung mehrerer Jamben in einem Verſe wird der Muſikus ſie nicht anders als Trochäen behandeln, und der Zuhörer ſie nicht anders als Trochäen empfinden. Der Mühe, tiefer in dieſe proſodiſchen Lehren einzudringen, kann der Sänger gar wohl überhoben ſeyn, weil das, was er in Anſehung ihrer zu beobachten hat, der Componiſt ſchon vor ihm beobachtet haben muß.

§. 9.

Was von dem Sänger allein abhängt, iſt, daß er die langen Tactnoten immer ſo lang aushält, als es die Eintheilung des Zeitmaaßes

*) Wer ſie nach ihren Geſtalten und Namen alle zu kennen Luſt hat, findet ſie in Herrn Marpurgs Anleitung zur Singcompoſition, auf der 156ſten u. f. Seite.

maaßes erfodert, wenn nicht etwann das Bedürfniß des Athemholens die Abkürzung einer ſolchen Note nothwendig macht. Er thut ſo gar wohl, wenn er der langen Tactnote bisweilen einen Punct zuſetzt, und dieſen an der folgenden Note fehlen läßt; das iſt, wenn er die lange Note noch um die Hälfte verlängert, und die folgende kurze Note um die Hälfte verkürzt. Die Declamation gewinnt dabey, und der Geſang wird belebter. Im Recitative iſt am öfterſten Gelegenheit dazu da, auch iſt es hier am meiſten nöthig, weil ſonſt der Geſang ſehr einförmig und ſchleppend werden würde, indem immer nicht mehr als eine Note zu einer Sylbe da iſt.

§. 10.

Man nennt den Geſang, wenn zu ieder Note eine Sylbe geſprochen wird, **ſyllabiſch**; von ſolcher Art ſind, außer dem Recitative, unſere Choralgeſänge. Dieſem iſt der **melismatiſche** Geſang entgegen geſetzt, wenn zwey, drey und mehr Noten auf eine Sylbe geſungen werden. In Arien, Chören, Motteten u. d. g. kommen beyde Arten vermiſcht vor. Der Nahme **Melisma** bezeichnet daher ſo wohl eine aus verſchiedenen Noten zuſammengeſetzte Figur, als auch eine durch viele Tacte hindurch dauernde Reihe verſchiedener ſolcher Figuren, wozu im Texte nur eine einzige Sylbe vorhanden iſt. Das letztere nennt man im Deutſchen eine **Sylbendehnung**, und dieſe ſind es alsdann hauptſächlich, wo dem Sänger Gelegenheit gegeben wird, ſich mit Läufern, Sprüngen, Arpeggiaturen, kurz mit Paſſagien, dergleichen man in voriger Lection geſehen hat, hören zu laſſen. Daß dieſe Sylbendehnungen nur bey langen Sylben Statt finden, iſt ſchon geſagt worden; daß dazu aber auch ein im Texte beſonders hervorſtechendes und bedeutendes Wort genommen werden müſſe, iſt mehr der Componiſten als der Sänger wegen nöthig zu erinnern. Dieſe ſingen, was ihnen vorgelegt wird, und jene ſollten ihnen nichts vorlegen, was nicht die Prüfung des guten Geſchmacks und der geſunden Vernunft aushält. Wie es in dieſem Stücke in manchen deutſchen, und den meiſten italiäniſchen Compoſitionen ausſehe, werden die am beſten wiſſen, die viel der-

gleichen zu hören Gelegenheit haben, und nicht allein die Ohren, ſondern auch den Verſtand bey der Anhörung zu Rathe ziehen. Gewiſſe Lieblingswörter, die wenigſtens **ein** a bey ſich führen, als mar, naufragar, riſuonar, lagrimar (bisweilen luſtig genug ausgedrückt), ſcheinen im Contracte der italiäniſchen Componiſten und Dichter zu ſtehen, und gefliſſentlich ausbedungen zu ſeyn, um dem Ohre das zu erſetzen, was man dem Verſtande abbricht. Den deutſchen Componiſten will es ſo gut nicht werden; entweder ſind ihre Dichter nicht ſo gefällig, als die italiäniſchen, oder ihre Sprache iſt nicht geſchmeidig genug. Man hilft ſich indeß, ſo gut man kann. Bey Gelegenheitsmuſiken, die heute gehört, und morgen vergeſſen werden, nimmt man es ſo genau nicht; auf dem Theater haben wir, wegen Mangel der Sänger, noch nicht große Thaten thun können; und aus der Kirche könnten alle lange, bunte und gekräuſelte Sylbendehnungen lieber wegbleiben.

§. 11.

Ich habe im Vorigen ein paarmal der Rhythmik erwähnt, und ich glaube dem Sänger eine Erläuterung darüber ſchuldig zu ſeyn, daß er wenigſtens weiß, was er ſich dabey denken ſoll; denn die vollſtändige Lehre vom Rhythmus gehört für den Componiſten. Das Wort **Rhythmus** iſt der Muſik beſonders eigen, und die Alten ſetzten die ganze Gewalt der Muſik in denſelben, wie aus der nicht ſehr alten Abhandlung des **Iſaac Voſſius**, de poematum cantu et viribus Rhythmi, bekannt iſt. In der Poeſie wird dieß Wort ebenfalls gebraucht, und man verſteht nichts anderes darunter, als was wir im Deutſchen in einem Gedichte eine metriſche Zeile nennen. Da nun in deutſchen Verſen immer Zeile mit Zeile gereimt wird, ſo ſieht man leicht ein, wie ſich der Mißbrauch hat einſchleichen können, es durch Reim zu überſetzen. Die Sache läßt ſich nun am beſten durch Vergleichung erklären; denn man kann ſagen: der Rhythmus ſey in der Muſik eben das, was eine metriſche Zeile in der Poeſie iſt. So wie eine ſolche metriſche Zeile aus einer gewiſſen

wiſſen Anzahl von Sylbenfüſſen beſteht, ſo beſtehe der Rhythmus aus einer gewiſſen Anzahl von Tacten, die für das Ohr einen eben ſo vollſtändigen Sinn haben müſſen, als die Zeilen eines Gedichts für den Verſtand haben ſollten. Die Tacte bekommen ſodann eine Aehnlichkeit mit den Sylbenfüßen, oder mit dem Metro in der Poeſie; denn man ſagt in der Muſik eben ſo: ein Zweyer, Dreyer, Vierer, Fünfer, das iſt, ein Rhythmus von zwey, drey, vier, fünf Tacten, wie man in der Poeſie ein zwey- drey- vier- fünffüßiger Vers ſagt. Eine weitere Ausführung dieſer Materie, die noch allerhand Dunkelheiten hat, wäre hier überflüßig. Soviel kann man indeß merken, daß unter den Rhythmen, nach den Vierern, die Dreyer die beſten ſind. Die Zweyer ſind geſpaltene Vierer; die Fünfer können zur Abwechſelung mit unter gebraucht werden: denn auch in dieſem Stücke iſt die Mannigfaltigkeit beſſer, als eine gezwungene Einförmigkeit.

§. 12.

Vom **Recitative** habe ich dem Sänger noch nichts geſagt, und er muß es doch nothwendig kennen, da es in der Kirche, auf dem Theater, und in allen Gelegenheitscantaten vorkömmt. Es dient nicht allein zur Verbindung der Arien, und zur Fortführung der Handlung, wenn eine dem abzuſingenden Stücke zum Grunde liegt, ſondern ſcheint auch erfunden zu ſeyn, um den Sängern und Spielern, zwiſchen den Arien, eine kleine Erholung zu verſtatten, oder mit ſeiner ſchwachen und ruhigen Begleitung das Volle und Feurige der Arie zu contraſtiren. Denn daß es urſprünglich mehr eine Rede, als einen Geſang habe vorſtellen ſollen, erkennt man ſogleich aus dem Namen deſſelben, der von dem lateiniſchen recitare, **herſagen, erzählen,** entſtanden iſt. Der Eintheilung nach unterſcheidet man es in das **begleitete** und **unbegleitete.** Das letzte iſt es eigentlich, das mit dem Namen und der gegebenen Beſchreibung am meiſten überein ſtimmt; doch läßt ſich von Zeit zu Zeit ein Grundton hören, der auf beſaiteten Baßinſtrumenten kurz abgeſtrichen,

chen, auf einem Clavierinſtrumente aber mit vollen Accorden angeſchlagen wird, um den Sänger im Tone zu halten, und die Wendungen der Harmonie deutlicher zu machen, welche hier fremder und kühner ſeyn können, als in andern muſikaliſchen Ausarbeitungen. Daß die enharmoniſchen Uebergänge im Recitative, beſonders im begleiteten, wie zu Hauſe gehören, habe ich in der eilften Lection ſchon geſagt; im unbegleiteten ſind ſie für das Gehör zu kahl, und für den Sänger zu gefährlich. In beyden indeß iſt eine Bekanntſchaft mit den ungewöhnlichſten Tonarten, die mit den meiſten Kreuzen oder Been bezeichnet ſind, höchſtnöthig, weil der Geſang oft in dieſelben verſchlagen wird.

§. 13.

Die begleiteten Recitative, wozu nicht allein alle beſaitete, ſondern auch bisweilen die blaſenden Inſtrumente eines Orcheſters angewandt werden, gehen in der Art der Begleitung ſelbſt von einander ab. Entweder ſind es lang aushaltende Harmonien, die durch zwey, drey und mehr Tacte hindurch dauern, oder es ſind kurze Anſchläge dieſer Harmonien zwiſchen den Einſchnitten der recitirenden Stimme, welche bisweilen in kleine Figuren ausgedehnt, oder wohl gar als ordentliche Ritornelle bearbeitet werden. Die letzte Art iſt bey den italiäniſchen Componiſten ſehr beliebt; aber meiſtentheils findet man auch, außer der Geſchicklichkeit des Componiſten, ſehr wohlklingenden Nonſens zu machen, weiter nichts daran zu bewundern. Die erſte Art der Begleitung nennen die Franzoſen Recitatif accompagné, und die andere Recitatif obligé, weil hier die Inſtrumente gleichſam verbunden ſind, dasjenige weiter auszuführen, was ihnen die Singſtimme vorſang. Man ſiehet von ſelbſt ein, daß es einem feurigen Geiſte leicht begegnen könne, ſich hier in Ausſchweifungen zu verliehren, die den Zuhörer mehr von dem Zwecke der Rührung abführen, als demſelben näher bringen. Wenn auf ein ſolch begleitetes Recitativ eine Arie oder Duett folgt, ſo nennt man es eine Scene, weil es insgemein ein Monolog

oder

oder Dialog in einem Stücke iſt, mit deßen Endigung ſich auch eine Scene endigt. In der Oper Antigono, ingleichen in der Artemiſia, von **Haſſen**, trift man gegen das Ende des dritten Acts ein Paar vortrefliche monologiſche Scenen an. Im Attilio Regolo ſind deren zwey, von denen die zweyte ganz am Ende der Oper mit dem Chore, Onor di queſta ſponda, den Beſchluß macht. Ein nicht ſehr bekannter Componiſt Zoppis hat in einer ſeiner Opern, Vologeſo, eine ſolche Scene, die ſich anfängt: Berenice, ove ſei, die eine große Wirkung thut, und, bis auf einige Kleinigkeiten, meiſterhaft iſt. Im Deutſchen kann man aus **Grauns** Tode Jeſu das erſte Recitativ mit der darauf folgenden Arie hieher rechnen, und gegen das Ende dieſes Oratoriums iſt die Cavatine: Es ſteigen Seraphim von allen Sternen nieder, nicht minder vortreflich. Ueberhaupt ſollte dieſe Art von Recitativen in der Kirche fleißiger gebraucht werden; aber dann müßten auch die Dichter mehr thun, als fromme Proſe in matte Reime zwingen. Es gehört viel mehr Affect, oder wenigſtens ein höherer Grad deſſelben, und eine weit erhabnere Declamation dazu, als zu dem gemeinen oder unbegleiteten Recitative, welches in der Kirche von ſehr geringer Wirkung iſt, zumal wenn es ohne Verſtand, ohne Nachdruck und Würde geſungen wird. Ueber die Art nun, wie das Recitativ geſungen werden müſſe, werde ich mich noch zu erklären haben.

§. 14.

Das Recitativ wird im Viervierteltacte aufgeſchrieben, und ſo, daß keine größern Noten, als Viertel, darinne ſtatt haben, wenn nicht ein beſonderer Ausdruck bisweilen ein längeres Aushalten eines Tons erfodert. Die Vermiſchung der Viertel, Achtel und Sechzehntel iſt zwar zur richtigen Vorſtellung des Tactes auf dem Papiere nöthig, darf aber vom Sänger ſo ſtreng nicht beobachtet werden, daß er die Sechzehntel noch einmal ſo geſchwind, oder die Viertel noch einmal ſo langſam als die Achtel ſingen müßte; ſondern alle Noten werden faſt in gleicher Bewegung, oder kurz zu ſagen, es

wird ohne Tact geſungen. Im begleiteten Recitative kommen indeß bisweilen Stellen vor, die der Begleitung wegen nicht anders als tactmäßig vorgetragen werden können, und in der Parthie des Sängers mit dem Worte a tempo angemerkt ſeyn müſſen; aber auch hier muß ſich der Sänger hüten, daß er nicht zu feſt an den Noten klebe. Das tempo rubato, das öftere Punctiren einer langen Tactnote kann hier mit Vortheil gebraucht werden. Im Ganzen genommen muß der Tact ſtreng beobachtet werden, aber in den einzelnen Theilen deſſelben muß es der Sänger zu verſtecken wiſſen. Das Gefühl einer guten Declamation der Worte, die richtige Beobachtung aller kleinern und größern Einſchnitte, aller proſodiſchen und rhetoriſchen Accente, ſind das Weſentlichſte des guten Vortrags im Recitative. Den langen Tactnoten, es mögen Viertel, Achtel oder Sechzehntel ſeyn, fleißig einen Punct zugeſetzt, macht dieſe Accente fühlbarer, und verhindert, daß der Vortrag nicht ins Schleppende fällt.

Von andern Zierrathen des Geſanges erlaubt das Recitativ nur wenig: Ganze Triller gar nicht, Pralltriller höchſt ſelten, Mordenten nur bisweilen. Vorſchläge hingegen ſind gut, und öfters dem Sänger, der im Treffen nicht feſt genug iſt, eine große Hülfe. Bey allen abſteigenden Terzen kann der dazwiſchen liegende Ton, als Vorſchlag, mit der folgenden Note verbunden werden. Bey drey oder vier aufſteigenden Secunden kann der letzten ein Vorſchlag von oben gegeben werden. Bey aufſteigenden übermäßigen Qvarten, welche im Recitative oft vorkommen, kann ein aus dem untern Tone und deſſen Qvinte beſtehender Doppelvorſchlag vorher gehen. Alle dieſe Vorſchläge werden gröſtentheils zu den unveränderlichen gehören; veränderliche, oder die ſich in den Werth der Note zur Hälfte, und über die Hälfte theilen, finden bisweilen vor punctirten Noten, wenn eine höhere oder tiefere Note vorhergeht, ingleichen bey den Einſchnitten ſtatt. Zu einiger Erläuterung des Gebrauchs der Vorſchläge bey Recitativen habe ich unten ein Beyſpiel gegeben.

Noch

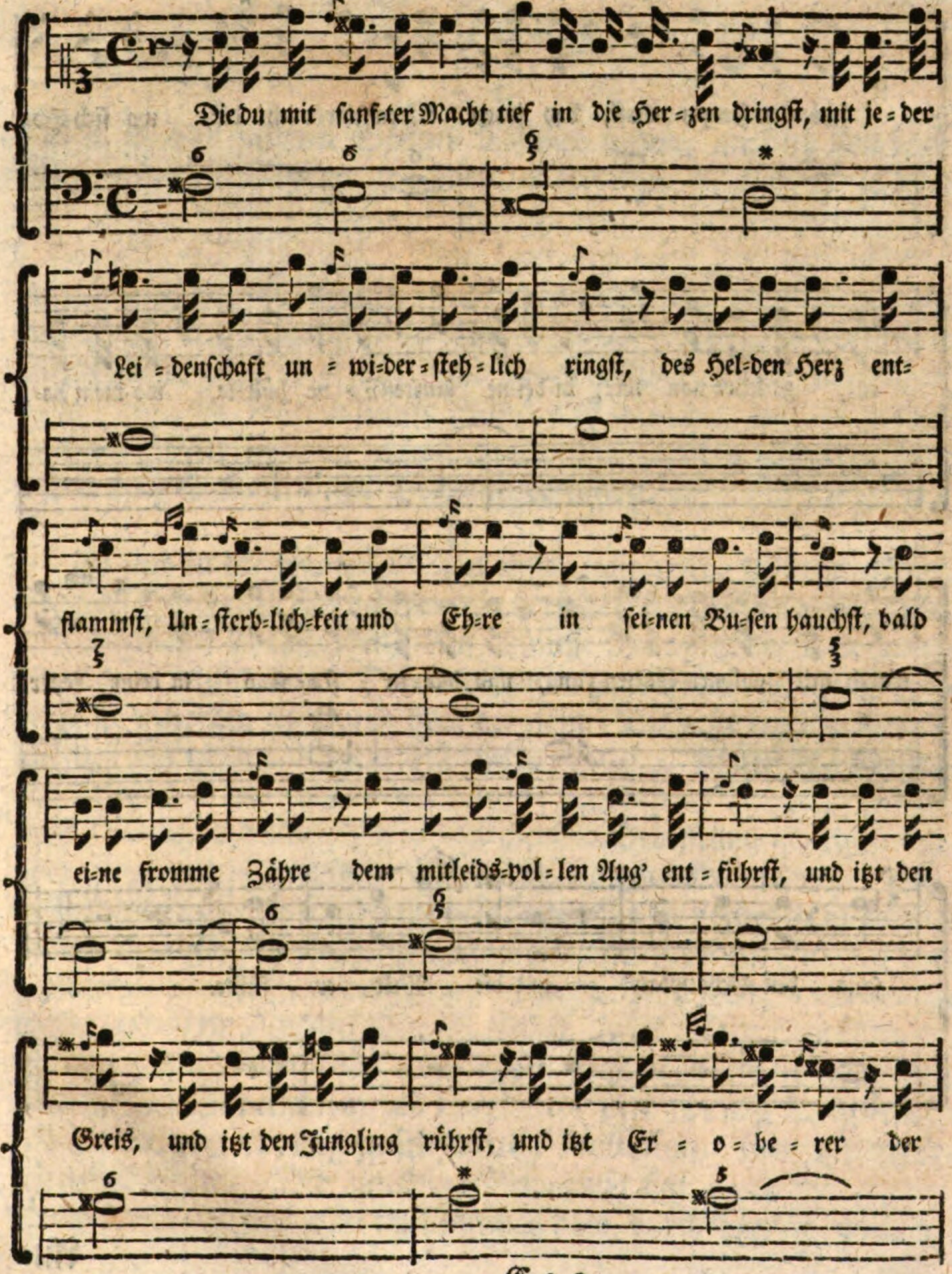
Noch eine Frage iſt zu beantworten: In welcher Bewegung wird das Recitativ geſungen? Es pflegt nie ein Tempo von Componiſten, außer dem begleiteten Recitative, wo es um der Inſtrumente willen geſchieht, angemerkt zu werden. Dem Sänger iſt es demnach überlaſſen, ob er geſchwind oder langſam declamiren will, und der Inhalt der Worte, die Beſchaffenheit des Affects, die in denſelben liegt, muß ihm allein zur Anweiſung dienen. Eine bloſſe Erzählung, und was dieſer ähnlich iſt, kann geſchwinder, und muß geſchwinder geſungen werden, als eine affectvolle Verſicherung der Freundſchaft, der Liebe, der Hochachtung; geſchwinder, als der Ausbruch des Mitleids, der Klagen, und einer inbrünſtigen Andacht; deſto heftiger und beſchleunigter aber müſſen Zorn, Drohungen, Wuth und Verzweiflung fortſtröhmen. Ernſtlicher und feyerlicher als mit Menſchen, muß man mit Gott reden: das Recitativ in der Kirche, beſonders wenn es die nächſte Beziehung auf dieſes allerhöchſte Weſen ſelbſt hat, erfodert daher den meiſten Nachdruck, die meiſte Würde, und eine langſamere Bewegung; doch müſſen auch hier heftige Leidenſchaften mit Heftigkeit vorgetragen werden, und ein erweckter **Petrus** muß anders ſeufzen, als eine niedergeſchlagene **Maria Magdalena.**

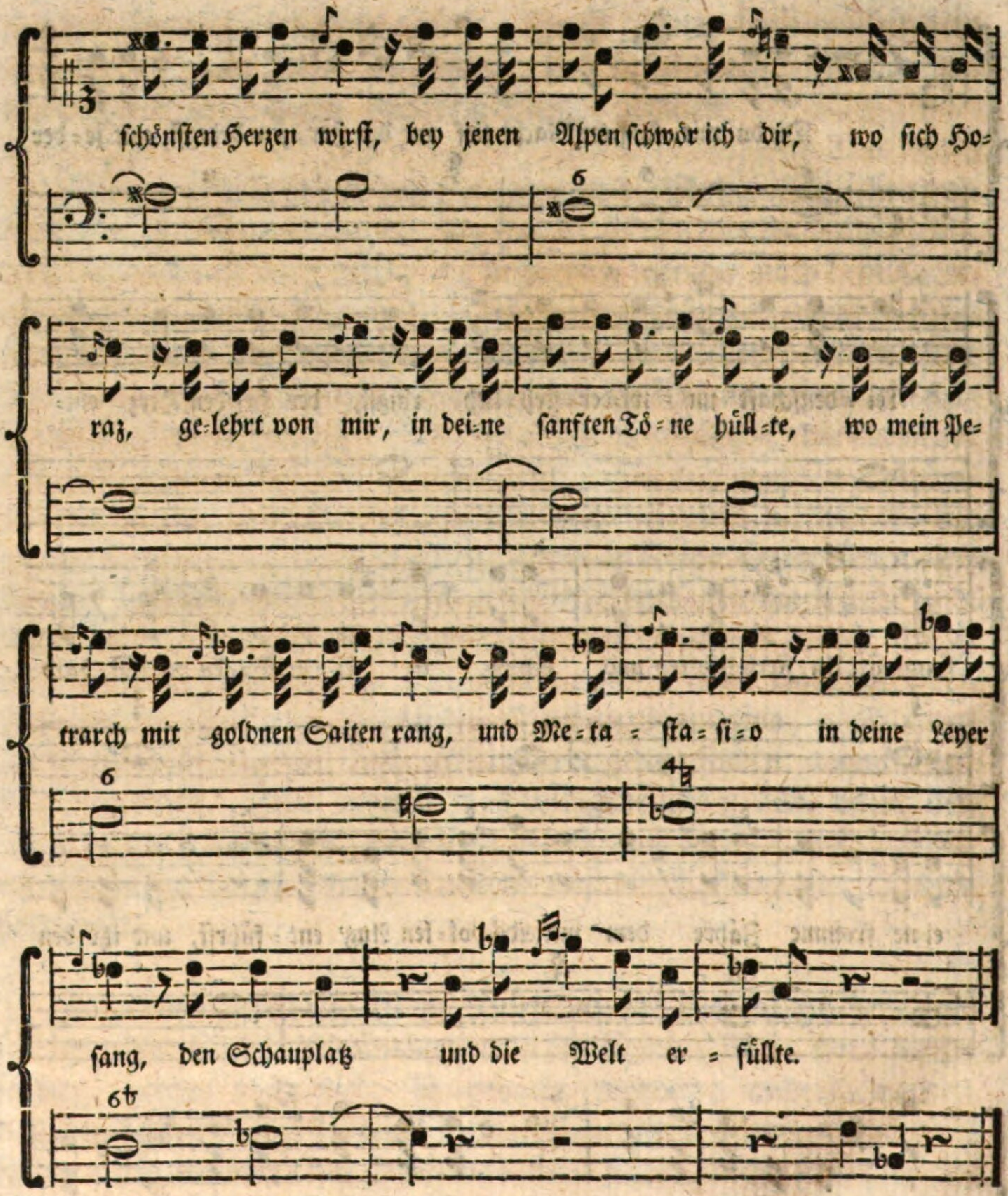
Noch eine Anmerkung wegen des begleiteten Recitativs! Auſerdem, daß auch in dieſem der Sänger ſich völlig nach dem Sinne der Worte, und der darinne ausgedrückten Leidenſchaft richtet, und nach Beſchaffenheit dieſer geſchwind oder langſam, mit Heftigkeit oder mit Gelaſſenheit ſingt, ſey er doch nie, wenn die Inſtrumente einen kurzen und feurigen Zwiſchenſatz ausgeführt haben, zu ſchleunig hinter drein, ſondern laſſe zwiſchen dem letzten Tone der Inſtrumente und dem Eintritte ſeiner Stimme immer einen kleinen Zwiſchenraum. Es iſt dieß um ſo viel nöthiger, wenn er nur ein paar Worte zu ſingen hat, und dann die Inſtrumente ſogleich wieder ein Zwiſchenſpiel zu machen haben: öfters werden, wenn er zu ſehr eilt, dieſe Worte gar nicht gehört, oder die Inſtrumentiſten haben ſich

auf den Eintritt noch nicht gefaßt gemacht; denn dieſe müſſen dem Sänger auf dem Fuſſe nachfolgen, und in den meiſten Fällen das letzte Wort, ſo zu ſagen, aus dem Munde nehmen.

Da nun überhaupt in den Recitativen die Modulation ſehr mannichfaltig iſt, da die ſchwerern Intervalle, ſo wie alle Arten der leichtern, oft darinne vorkommen, da außerdem weniger nach dem Tacte, als nach Anleitung einer guten Declamation geſungen wird, ſo kann ich zur Uebung des ſogenannten Treffens, und eines verſtändlichen Vortrags der Worte im Geſange nichts Beſſers anrathen, als fleißig Recitative zu ſingen. Ich will einige vorſchlagen, die entweder gedruckt, oder ſonſt leicht zu haben ſind. In der leichten erzählenden Art des unbegleiteten Recitativs kenne ich keine beſſern, als die in den Opern des Herrn Haſſe, ſo wie die in ſeinen Oratorien wahre Muſter in der pathetiſchen Art, und überhaupt für die Kirche ſind. Aber für manchen Sänger möchte ſie die Unwiſſenheit in der italiäniſchen Sprache unbrauchbar machen: nun ſo wird man unter den Arbeiten verſchiedener berühmter Kirchencomponiſten, z. E. eines **Telemanns, Homilius,** und anderer genug finden, womit man ſich üben kann. Man nehme, was wir gedruckt haben, dazu, den Tod Jeſu von **Graun,** den Tod Abels von **Rolle,** und, wenn ich es wagen darf, meine Cantate auf die Ankunft der Landesherrſchaft.

Folgendes Recitativ iſt in Anſehung des Gebrauchs der Vorſchläge nicht Vorſchrift, ſondern blos Beyſpiel. Man wird einige finden, deren oben nicht iſt gedacht worden; andere werden dagegen fehlen: aber ſo gehts! Man findet nicht immer, was man ſucht. Wenn aber nur das, was man findet, nicht ſchlechter iſt, als das, was man geſucht hat? nun das vermuthe ich nicht, weder von folgendem Exempel, noch von meinem ganzen Buche.


Die du mit ſanf=ter Macht tief in die Her=zen dringſt, mit je=der
Lei=denſchaft un=wi=der=ſteh=lich ringſt, des Hel=den Herz ent=
flammſt, Un=ſterb=lich=keit und Eh=re in ſei=nen Bu=ſen hauchſt, bald
ei=ne fromme Zähre dem mitleids=vol=len Aug' ent=führſt, und itzt den
Greis, und itzt den Jüngling rührſt, und itzt Er=o=be=rer der


ſchönſten Herzen wirſt, bey jenen Alpen ſchwör ich dir, wo ſich Ho=
raz, ge=lehrt von mir, in dei=ne ſanften Tö=ne hüll=te, wo mein Pe=
trarch mit goldnen Saiten rang, und Me=ta=ſta=ſi=o in deine Leyer
ſang, den Schauplatz und die Welt er=füllte.

An=

Anhang.

§. 1.

Ehe ich von meinem Sänger Abſchied nehme, muß ich ihm noch einige Kunſtwörter und Nahmen erklären, die ihm oft zu Geſicht oder zu Ohren kommen möchten, und deren Bedeutung ihm nicht unbekannt ſeyn darf. Man werfe mir nicht vor, daß ich ihre Anzahl ohne Noth vergrößert habe. Vielleicht ſind ihrer einige darunter, von denen mancher berühmte Sänger keinen allzu deutlichen Brgriff hat; aber ob er ihn nicht haben ſollte? Beſſer iſt immer beſſer; und der vollkommenſte Muſicus iſt nicht der, der die größte mechaniſche Fertigkeit in ſeiner Kunſt beſitzt, ſondern mit dieſer Fertigkeit noch Einſichten und Verſtand verbindet.

§. 2.

Es ſind in der zehnten Lection einige italiäniſche Wörter erklärt worden, deren man ſich bedient, die verſchiedenen Grade der Stärke und Schwäche zu bemerken. Auf ähnliche Art pflegt die Bewegung über iedem muſikaliſchen Stücke beſtimmt zu werden. Dieſe Bewegung iſt entweder geſchwind oder langſam. Die erſte bezeichnet man mit den Wörtern! Vivace, **lebhaft,** Allegro, **munter,** Preſto, **geſchwind;** die andere mit Largo, **gedehnt,** Adagio, **langſam,** Lento, das mit Adagio von gleicher Bedeutung iſt, eigentlich aber einen etwas geringern Grad der Langſamkeit fodert. Gewiſſe mittlere oder höhere Grade der Bewegung zu verſtehen zu geben, bedient man ſich bey obigen Hauptwörtern entweder des Zuſatzes der Wörter un poco, **ein wenig,** non tanto, **nicht ſo ſehr,** non troppo, **nicht zu ſehr,** molto oder di molto, **viel, ſehr;** oder man macht aus einigen der oben angeführten Hauptbenennungen Diminutiva, und Superlativa, als Larghetto, **ein wenig langſam,** Allegretto, **ein wenig geſchwind,** Preſtiſſimo, **am allergeſchwindeſten.** Die mittlere Bewegung hat noch das eigene Wort Andante, das man im deutſchen bald durch **ſchrittmäßig,** bald

bald durch **gehend** überſetzt. Der Zuſatz con moto, **mit Bewegung**, den man bisweilen bey dieſem Worte findet, deutet an, daß man den Schritt ein wenig beſchleunigen, und nicht ins Schleppende gerathen ſolle. Eben das wird auch mit dem abgeleiteten Worte Andantino geſagt.

§. 3.

Außer dieſen giebt es noch einige Wörter, welche mehr auf den Character des Stücks, als auf die darinne herrſchende Bewegung gehen. Ich will ein Verzeichniß der gewöhnlichſten herſetzen:

Spiritoſo, con ſpirito,	Guſtoſo, mit Geſchmacke.
Con brio, feurig, hitzig.	Con tenerezza, zärtlich.
Dolce, con dolcezza,	Amoroſo, zärtlich.
angenehm, ſanft.	Lamentoſo, klagend.
Affettuoſo, rührend.	Meſto, traurig.
Cantabile, ſingend.	Grave, ernſthaft.
Grazioſo, annehmlich.	Maeſtoſo, majeſtätiſch.

Mit allen dieſen Wörtern iſt freylich dem Sänger öfters eben ſo wenig geholfen, wenn er den Character des Stücks nicht von ſelbſt einzuſehen im Stande iſt, als mit dem über ſo vielen muſikaliſchen Stücken befindlichen tempo giuſto, **in der rechten Bewegung**, wenn ihm ſein Gefühl nicht ſagt, welches die rechte Bewegung ſey. Für einige Sänger und Muſicdirectores mögen dieſe Nachweiſungen wohl ganz heilſam ſeyn; aber mehr ſind ſie doch nicht, als der Meilenzeiger, der vor dem Stadtthore ſteht, und zwar die Gegend der Oerter, nebſt ihren Entfernungen, nicht aber den richtigen Weg, den man nie verfehlen könnte, anzeigt. Beſſer iſt es, wenn man ſich in den Character, und in die rechte Bewegung eines Stücks hinein ſtudiert; wenn man den Meilenzeiger zwar anſieht, aber immer auf der Straſſe ſich erkundigt, ob man auf dem rechten Wege ſey; das iſt: wenn man das vorgeſchriebene Wort zwar zum Leitfaden nimmt, aber im Zuſammenhange des Stücks fleißig auf Stellen Achtung giebt, die den Grad des Affects und der Bewegung richtiger und genauer beſtimmen.

§. 4.

§. 4.

Noch ein Paar andere italiäniſche Worte, die eine Wiederholung entweder eines ganzen Theils, oder eines gewiſſen Stücks davon andeuten, und beſonders in Arien, Duetten, Operchören u. d. g. oft vorkommen, verdienen hier angemerkt zu werden. Eine vollſtändige Arie beſteht insgemein aus zwey Haupttheilen, von denen der erſte wenigſtens vier- bis fünfmal länger iſt, als der zweyte; und dennoch pflegt immer der ganze erſte Theil nach dem zweyten wiederholt zu werden; ob es des Sängers, des Componiſten oder der Zuhörer wegen geſchieht, weiß ich nicht; wenigſtens wäre es der Worte wegen ſelten nöthig. In dieſem Falle nun pflegt am Ende des zweyten Theils das Wort da Capo, **vom Anfange,** geſetzt zu werden. Bisweilen hat es der Componiſt beſſer befunden, nur ein Stück des erſten Theils wiederholen zu laſſen, oder, wenn er am Schluſſe des zweyten Theils, aus modulatoriſchen Urſachen, ein Ritornell angehängt hat, das Anfangsritornell von der Wiederholung auszuſchließen. In dieſem Falle wird da, wo die Wiederholung anheben ſoll, ein beliebiges, aber leicht ins Auge fallendes Zeichen geſetzt, und am Ende mit den Worten dal Segno, **vom Zeichen an,** auf daſſelbe verwieſen, auch wohl zum Ueberfluſſe die Figur des Zeichens noch einmal vorgemahlt.

§. 5.

Vom **Styl,** oder den mancherley Schreibarten in der Muſik, darf ein Sänger ſchon auch etwas wiſſen. Man verſteht darunter einen gewiſſen unterſcheidenden Character der Compoſition, welcher öfters auch eine Verſchiedenheit in der Ausführung nothwendig macht. Die Länder, der Geſchmack der Völcker, das Genie der Autoren, der Ort, die Zeiten, die Materien, alle dieſe Dinge haben Einfluß auf die Muſik, und bringen jenen Unterſchied der Schreibarten, jene Eintheilungen des Styls hervor, deren **Rouſſeau** *) eine gute

*) Im Dictionnaire de Muſique unter dem Artikel Style.

gute Anzahl nahmhaft macht. In Anſehung der Länder, und des Geſchmacks ihrer Bewohner, unterſcheidet man hauptſächlich den **franzöſiſchen** und **italiäniſchen** Styl; den letztern nennt **Rouſſeau** mannichfaltig, eindringend und ausdrückend; den erſtern fade, platt oder hart, übel abgetheilt und monotoniſch. So ſchlimm würde wohl kein Deutſcher oder Italiäner den franzöſiſchen Styl beſchreiben, als hier ein halber Landsmann von ihnen thut; wenigſtens würde er hinzuſetzen, daß ſich itzt der Geſchmack in der franzöſiſchen Muſik ſehr zu ändern anfange, und man von den Pſalmodien des **Lulli** in Frankreich immer mehr zurück komme. Den Styl der deutſchen Compoſitionen beſchreibt der Dictionnairverfaſſer als hüpfend, gehackt aber harmoniſch. Man weiß ſehr wenig, wenn man weiter nichts als das weiß; oder wenn vielleicht dieſe Beſchreibung auf einige deutſche Synfonien und Concerte paßt, iſt denn das ſogleich der Styl der deutſchen Compoſitionen überhaupt? Man glaubt vielmehr, wenn der italiäniſche Componiſt, meiſtentheils zu ausſchweifend, immer nur das Ohr kitzelt, und den Ausdruck vernachläßigt, da der franzöſiſche hingegen zu furchtſam und mager iſt, daß der Deutſche zwiſchen beyden die vernünftige Mittelſtraſſe halte, mehr Wiſſenſchaft, mehr Ueberlegung als der erſte, und mehr Feuer, mehr Erfindung als der andere habe.

§. 6.

„Auch das Genie der Componiſten bringt eine Verſchiedenheit der Schreibarten hervor. Beſſer ſchiene es mir, wenn man ſich hier des bey den Malern üblichen Ausdrucks **Manier**, ſtatt Styl oder Schreibart, bediente, und lieber ſagte: die **händeliſche** Manier, die **haſſiſche** Manier, die **jomelliſche** Manier. Für den Componiſten iſt die Vergleichung der Manieren berühmter Meiſter ein ſehr nützliches Studium; der Sänger iſt hinlänglich gelehrt, wenn er eine von der andern zu unterſcheiden weiß.

§. 7.

Es iſt in einer Anmerkung zum §. 13. der fünften Lection der freyen und gebundenen Schreibart gedacht worden, und ich will hier noch eins und das andere zu einer vollſtändigern Erklärung beybringen. Die **gebundene** Schreibart herrſcht in der Kirche, die **freye** auf dem Theater und in der Kammer. Die letztere hat ſich zwar auch in die Kirche eingeſchlichen, und es wäre nichts dagegen zu ſagen, wenn ſie nur die eigenthümliche Schreibart derſelben nicht ganz zu verdrängen ſuchte. Die gebundene Schreibart iſt die, die alle Regeln der Harmonie, welche z. E. die Vorbereitung und Auflöſung der Diſſonanzen, die Durchführung eines Stücks durch verſchiedene Tonarten u. d. g. betreffen, genau beobachtet, und ſelbſt die Melodien vieler Stücke ſo einrichtet, daß ſie zu allerhand canoniſchen und fugenartigen Nachahmungen und Umkehrungen brauchbar ſind. Die freye Schreibart iſt mit dergleichen harmoniſchen Kunſtſtücken nicht allein ſparſamer, oder wenn ſie bisweilen mit dergleichen auftritt, ſo ſind es Ausſchweifungen, die ſie in das Gebiete der gebundenen Schreibart thut; ſondern ſie erlaubt ſich auch ſehr große Ausnahmen von den oben angeführten Regeln der Harmonie und der Modulation. Man wird über den Mißbrauch dieſer Freyheiten oft klagen hören: da man aber durch eine immer gleichförmige Beobachtung der Regeln das Ohr verwöhnen, wo nicht gar eben ſo wohl beleidigen kann, als durch die Vernachläßigung der Regeln; da wir außerdem aus der Erfahrung, und aus der Geſchichte der Muſik wiſſen, daß vieles, was unſern Vorfahren abſcheulich klang, unſern Ohren das reizendſte Vergnügen macht, ſo thut man Unrecht, wenn man ſogleich alles, was uns etwan unerhört und unerlaubt vorkömmt, verwirft. Es gehören Verſuche, öfters fruchtloſe Verſuche dazu, wenn der Umfang einer Kunſt erweitert und höher getrieben werden ſoll. Das Genie wagt auf Koſten der Regel, und was in der erſten Hand nicht gelang, wird vielleicht in der zweyten erträglich, und in der dritten eine Schönheit.

§. 8.

Eine andere merkwürdige Eintheilung der Schreibarten iſt die, welche von den Oertern, wo Muſiken aufgeführt werden, hergenommen iſt. Die Kirchen, die Schauplätze, die Zimmer oder Säle ſind dieſe Oerter. Den Muſiken unter freyem Himmel hat man keine beſondere Claſſe eingeräumt, ſondern ſie unter einer der drey Gattungen mit begriffen. Dieſe ſind nun der **Kirchenſtyl**, der **Theaterſtyl** und der **Kammerſtyl**. Der erſte erfodert Ernſthaftigkeit, Würde, Ausdruck, volle und kräftige Harmonie, viel von der gebundenen Schreibart, und läßt wenig oder gar nichts von dem zu, was blos Schimmer in der Muſik, blos Kitzel der Ohren iſt. Der Theaterſtyl darf mehr ſchimmern, weniger gebunden ſeyn, weniger Kunſt der Harmonie anwenden; aber ausdrückend, feurig, in gewiſſen Stellen maleriſch, das kann, und das ſoll er ſeyn. Den meiſten Schimmer, den höchſten Grad der mechaniſchen Fertigkeit, und alles, was weniger auf Rührung als Bewunderung gerichtet iſt, läßt die dritte Gattung, der Kammerſtyl zu. Feuer, Erfindung, Kühnheit, Kunſt der Harmonie, neue Wendungen, alles iſt hier am rechten Orte; denn hier iſt es, wo ſich die Muſik gern in ihrem ganzen Umfange zeigen mag. In der Kirche, auf dem Theater arbeitet ſie zu beſtimmten Abſichten; hier aber kennt ſie keine andere Abſicht, als die, zu glänzen, und bewundert zu werden.

§. 9.

Wer noch mehr Eintheilungen des Styls oder der Schreibarten verlangt, der kann in **Walthers** muſikaliſchem Lexico, unter dem Artikel Stylus, noch eine reiche Nachleſe halten. Selbſt **Rouſſeau** hat aus dieſer Qvelle geſchöpft. Unſere lieben Vorfahren ließen es nie an Eintheilungen fehlen, und wenn ſie ſich manchmal in ein anderes Fach verirrten, ſo ward des Eintheilens kein Ende. So iſt es ihnen mit den Schreibarten ergangen. Alles, was wir unter dem Ausdrucke und dem Character eines Stücks verſtehen, zogen ſie mit zum Style. Sie hatten einen luſtigen, ſcharfen, aus-

drückenden, ehrbaren, zärtlichen, bewegenden, ſogar einen niederträchtigen und kriechenden Styl. Es war ihnen nicht genug, für die Tanzſtücke einen eigenen Stylum choraicum anzunehmen, ſondern dieſer mußte auch noch in ſo viele beſondere Style ſubdividirt werden, als es Arten von Tanzſtücken gab. Sie hatten demnach den Sarabanden- Menuetten- Paſſepieds- Gavotten- Boureen- Rigaudons, Gaillarden- Couranten- Styl. Andere Eintheilungen der Schreibart in die erhabene, mittlere und niedrige, in die ernſthafte und comiſche, in die gezwungene und natürliche, in die ſchwülſtige und fließende ſcheinen etwas mehr auf ſich zu haben, und würden eine nähere Beleuchtung verdienen, wenn ich nicht zu weitläuftig zu werden befürchtete, und wenn der Sänger von allen dieſen Dingen ſo gründlich unterrichtet ſeyn müßte, als der Componiſt.

§. 10.

Nun will ich den Sänger zum Schluße noch mit den Namen und Gattungen der Stücke, die er unter die Hände bekommen wird, bekannt machen. Einige ſind nur in der Kirche gebräuchlich; andere kommen in der Kirche, auf dem Theater und in der Kammer vor. Zu dieſer letztern Gattung gehört das **Recitativ**, wovon in voriger Lection genug geſagt worden iſt. Ferner gehört hieher die **Arie**, die aus zween Haupttheilen beſteht, von denen der erſte, nach dem zweyten, ganz oder zum Theile wiederholt wird, auch ſelbſt in der Mitte noch eine Abtheilung hat, wo ein förmlicher Schluß in die Qvinte des Hauptttons, oder eine andere verwandte Tonart gemacht wird. Der verſchiedene Character der Arien wird von den Italiänern auf folgende Art beſtimmt: Eine Arie, die einen feurigen Geſang und viel ſchwere Paſſagien hat, nennen ſie Aria di bravura, weil gleichſam viel Herzhaftigkeit zum Abſingen derſelben gehört. Von der Art iſt die Arie: Non verranno a turbarti i ripoſi im Alcide al bivio von Haſſe. Wenn die Begleitung der Inſtrumente ſehr rauſchend und ſchwärmend iſt, und dabey die Singſtimme mehr declamirt als ſingt, wie in der Arie: Ah! che ſon fuor di me,

aus Amore artigiano von **Gasmann**, ſo nennt man es Aria di ſtrepito. Eine Arie, die viel Abwechſelung, viel Contraſt der Leidenſchaft enthält, und daher auch bisweilen die Bewegung verändert, heißt Aria d'espreſſione. Ein Beyſpiel hat man an der Arie: Nò, del tuo figlio il ſangue, in der Oper Artemiſia von **Haſſe**. Aria cantabile wird iede langſame oder weniger geſchwinde Arie genannt, und man hat in den ſogenannten Adagio-Arien des ſeligen **Graun**, ſo wie in vielen andern ſeiner Arien, davon die beſten Muſter.

§. 11.

Wenn eine Arie nur aus einem Theile beſteht, und folglich keine Wiederholung geſtattet, ſo nennt man es eine **Ariette** oder **Cavatine**. Es kommen auch bisweilen in Cantaten zwiſchen Recitativen kürzere oder längere Stellen vor, die einen arienmäßigen Geſang haben, und denen zur Ariette nichts fehlt, als die Länge und die Ritornelle; eine ſolche Stelle wird ein **Arioſo** genannt. Alles bisher Geſagte iſt vom einſtimmigen Geſange zu verſtehen. Iſt der Geſang in zwo Stimmen vertheilt, ſo entſteht daraus das ſogenannte **Duett**, das der Einrichtung nach mit der Arie einerley Form hat; wenigſtens haben in Cantaten die Duette dieſe Geſtalt. Die Operndnette italiäniſcher Componiſten haben meiſtentheils einen ſehr angenehmen Geſang, viel Glänzendes für die Singſtimmen, auch hin und wieder eine gut gewählte und abſtechende Begleitung. Sucht man aber in dieſer Gattung allerhand contrapunctiſche Kunſtſtücke, Umkehrungen der Stimmen, canoniſche Nachahmungen, ſo werden allerdings die Grauniſchen und Haſſiſchen Duette den Vorzug verdienen. Dank ſey es den wackern Männern, die uns eine Sammlung der erſtern *) in die Hände gegeben haben! Es können die-

*) Sie ſind in Partitur unter dem Titel: Duetti, Terzetti, Quintetti, Seſtetti ed alcuni Chori delle Opere del Sign. *Carlo Enrico Graun*, già Maeſtro di Capella di Sua Maeſtà il Rè di Pruſſia, zu Berlin, auf Koſten der Herren Decker und Hartung, in groß Folio gedruckt. Die Einrichtung iſt auf drey Bände gemacht, wovon ſchon zwey erſchienen ſind, welche ein und dreyßig Duette enthalten.

dieſelben zur Aufführung in Concerten, und zur Uebung in Singſchulen mit Nutzen gebraucht werden. Außerdem giebt es noch eine beſondere Gattung, die man Schulduette nennt, weil ſie für die italiäniſchen Singſchulen beſtimmt, oder wenigſtens nach der Form ſolcher Duette eingerichtet ſind. Sie haben keine Inſtrumentalbegleitung, ſondern blos einen bezifferten Baß bey ſich. Man findet ſie mit und ohne Text. Sie enthalten öfters allerhand künſtliche Nachahmungen, und von dieſer Seite betrachtet kann man einige derſelben zu den Meiſterſtücken der Compoſition rechnen. Die **Steffaniſchen** Duette würden dieſen Vorzug noch iezt verdienen, wenn ſie nicht für unſere Zeiten zu altmodiſch, und nicht auch in lauter veralteten Tactarten geſchrieben wären. Brauchbarer ſind die zwölf Duette des P. Martini, welche im Jahre 1763 zu Bologna gedruckt, und **Ihro Königl. Hoheit**, unſerer verwittweten Churfürſtinn, zugeeignet ſind. Sechs Duette von Degiardino, die ebenfalls gedruckt ſind, empfehlen ſich durch einen leichten angenehmen Geſang, doch ſind ſie nicht von gleicher Güte, auch nicht frey von Fehlern gegen die Reinigkeit des Satzes.

§. 12.

Ein Stück für drey Singſtimmen wird ein **Terzett** genannt. In den **Grauniſchen** Opern kommen deren verſchiedene vor, und ſie werden den dritten Band des vorhin erwähnten Werks ausmachen. Vier Singſtimmen geben zu der Benennung **Qvartett** Anlaß; aber eigentlich machen auch vier Stimmen ein **Chor** aus. Der Unterſchied unter beyden iſt, daß im Qvartett iede Stimme eigene Worte vorzutragen hat, und daher meiſtentheils allein ſingen muß, bis auf gewiſſe Stellen, wo zwey, drey, oder auch alle vier Stimmen ſich vereinigen, und zuſammen ſingen können; im Chore hingegen haben alle Stimmen einerley Worte: ſie ſingen daher immer zugleich, wenn nicht etwan einige Pauſen in einer oder der andern Stimme den vierſtimmigen Geſang unterbrechen, und auf eine geringere Anzahl der Stimmen herab ſetzen. Ein Chor kann demnach

nach auch mit ſo viel Sängern beſetzt werden, als man deren haben kann, oder für nöthig erachtet; die Stimmen eines Qvartets hingegen müſſen nur einfach beſetzt werden. Ein ſehr ſchönes Qvartett findet man gegen das Ende der Oper Alcide al bivio von **Haſſe**. Nun wird man auch wiſſen, mit welchen Augen man ein **Qvintett, Seſtett**, ein fünf- und ſechs- auch wohl mehrſtimmiges Stück anzuſehen habe. Die ſogenannten **Finale** der neuern comiſchen italiäniſchen Opern gehören hieher. Nur Schade, daß ſie wegen der vielen Handlung, die darinne vorgeht, außer dem Theater wenig zu brauchen ſind.

§. 13.

Alle vorher genannte und beſchriebene Stücke ſind die Ingredienzien zu den zuſammengeſetzten größern Singſtücken, die man mit den Namen Cantate, Oper, Paſtorale, Oratorium, Serenade u. ſ. w. belegt; nicht als ob eben alle zugleich darinne vorkommen müßten: denn ſo lange man noch Cantaten für **eine** Stimme wird ſchreiben dürfen, werden auch Duette, Terzette und Chöre davon ausgeſchloſſen werden können. Ehemals wurden von italiäniſchen und franzöſiſchen, auch verſchiedenen deutſchen Componiſten, viel dergleichen einſtimmige Cantaten, mit einer bloßen Generalbaßbegleitung, zum geſellſchaftlichen Vergnügen componirt. Heut zu Tagen ſcheinen die Arien aus Opern, die man, manchmal verſtümmelt genug, in einen Clavierauszug bringt, dieſe Cantaten zu verdrängen, und den Componiſten die Mühe zu erſparen, ferner dergleichen zu componiren. Wir haben indeßen auch verſchiedene gute Cantaten mit vollſtimmiger Inſtrumentalbegleitung, unter denen ſich die vier in Kupfer geſtochenen von **Pergoleſi**, beſonders die erſte: Orfeo, und die vom ſel. Capellmeiſter **Graun**, von denen leider nur eine einzige gedruckt iſt, auszeichnen. Gelegenheitscantaten, die zu Geburts- und Namenstagen, bey Hochzeiten und andern Solennitäten aufgeführt werden, können den Geſang in mehrere Stimmen vertheilen, beſonders wenn ihre Einrichtung dramatiſch iſt; ſie pflegen

auch nicht ohne Chor zu ſeyn. Werden dieſe Cantaten Abends aufgeführt, ſo ſind ſie das, was man **Serenade** nennt.

§. 14.

Die **Oper** iſt eine dramatiſche Vorſtellung einer erdichteten oder wahren Begebenheit, welche ſingend geſchieht, und mit Inſtrumenten begleitet wird. In Anſehung der Perſonen, die darinne auftreten, und entweder Götter oder Menſchen ſind, theilt man ſie ein, in die Götter- und Heldenoper: zur erſten Gattung gehören viele franzöſiſche Opern; zur zweyten die meiſten Opern des großen muſikaliſchen Dichters Metaſtaſio. Dieſe Opern ſind im Ganzen genommen **ernſthafte Opern**, und erfodern viel Pracht der Aufführung, und viel Geſchicklichkeit von Seiten der Sänger; wie ſie denn überhaupt für dieſe das zu ſeyn ſcheinen, was die Pythiſchen Spiele für die griechiſchen Virtuoſen waren. Die **comiſche Oper** (Opera buffa) iſt eine neuere Erfindung der Italiäner, die ihre Scenen aus dem gemeinen Leben entlehnt, weniger auf Pracht der Vorſtellung und Vollkommenheit des Geſanges ſiehet, indeß viel Feuer und Erfindung von Seiten des Componiſten fodert, und gar nicht zu verachten wäre, wenn ſie nicht oft in Poſſen und Ungezogenheiten ausartete. Die Franzoſen haben ſich längſt mit dieſer Gattung von Schauſpielen in ihrer Sprache amüſirt, und die Deutſchen haben auch, ſeit Kurzem, Gelegenheit bekommen, ſich darüber theils zu freuen, theils zu ärgern, daß man mit ihrer Sprache den erſten Schritt in einer Sache wagte, die auf den Geſang der Nation einen ſo heilſamen Einfluß haben konnte, die in ihrer Entſtehung ſchon eben ſo viel werth war, als manches andere deutſche Schauſpiel, und der zur Vollkommenheit nichts fehlte, als Unterſtützung, und zehn Jahre Geduld.

§. 15.

Wenn die Scene einer ſolchen Oper nach Arcadien verlegt, und Perſonen aus dieſer erdichteten Schäferwelt aufgeſtellt werden, ſo pflegt man es ein **Paſtorale** zu nennen. Ein vortrefliches Muſter eines ſolchen Paſtorals haben wir an dem in Partitur gedruckten

ten Trionfo della fedeltà von Ihro Königl. Hoheit der verwittweten Churfürſtinn von Sachſen, wo Text und Compoſition von dieſer Durchl. Verfaſſerinn ſind. Die Oper Leucippo von Haſſe gehört auch in dieſes Fach.

§. 16.

Iſt die Handlung aus der Bibel oder aus der geiſtlichen Geſchichte genommen, ſo nennt man es ein **Oratorium**, und dieſes wird ſodann an feſtlichen Tagen in den Kapellen oder Zimmern groſſer Herren, ohne Action und theatraliſche Verkleidung, aufgeführt. Die **Händeliſchen** Oratorien ſind berühmt; außer dieſen möchten wohl die von Herrn **Haſſe**, und namentlich: I Pellegrini, Sant' Elena al Calvario, La Converſione di St. Agoſtino (wozu abermals die Poeſie von unſerer Durchl. verwittweten Churfürſtinn iſt), die Vollkommenſten ſeyn, die wir in dieſer Art beſitzen. Im Deutſchen hat der **Tod Abels**, von Herrn **Rolle** componirt, die zu einem Oratorio erfoderliche dramatiſche Einrichtung; da hingegen der **Tod Jeſu** des Herrn **Ramlers** ſchicklicher eine Paſſionscantate genennt wird, weil ihm dieſe dramatiſche Einrichtung fehlt.

§. 17.

Allmählich ſind wir der Kirchenmuſik wieder etwas näher gekommen. Sie hat, in Anſehung der Oratorien und der in den evangeliſchen Kirchen eingeführten Cantaten, mit der Theatermuſik einige Aehnlichkeit; daß dieſe Aehnlichkeit aber ſich nicht bis auf die Schreibart erſtrecken müſſe, habe ich ſchon oben geſagt. Es ſind nun noch einige Gattungen von Muſikſtücken zu erklären übrig, welche der Kirche beſonders eigen ſind; dahin gehören die Motteten, Miſſen, Hymnen, und Choräle.

§. 18.

Die **Mottete**, (ein Nahme, der auf verſchiedene Art geſchrieben wird, und um deſſen Abſtammung ſich der Sänger ſo ſehr nicht zu bekümmern hat), iſt eine über einen bibliſchen Spruch, meiſtentheils nur für Singſtimmen, verfertigte muſikaliſche Compoſition, welche aus

Fu-

Fugen und allerhand kurzen Nachahmungen beſteht, wenigſtens beſtehen ſolte. Die Einführung einer Choralmelodie, deren Worte ſich öfters mit dem bibliſchen Spruche ſehr glücklich verbinden laſſen, ſchließt dieſe harmoniſchen Kunſtſtücke nicht aus, wenn der Componiſt ihnen nur gewachſen iſt. Man findet dieſe Motteten vier-fünf- und ſechsſtimmig, oder mit abwechſelnden Chören, zwey- drey- und vierchörig. Herr **Homilius** in Dresden, dieſer gründliche und vortrefliche Kirchencomponiſt, hat deren verſchiedene gemacht, die vor vielen andern den Vorzug mit Recht behaupten. In Italien und Frankreich giebt es noch eine andere Art von Motteten: gereimte lateiniſche Verſe, in Recitativ und Arie abgetheilt, von einer Stimme geſungen und mit Inſtrumenten begleitet, belegt man mit eben dieſem Namen. Im Concert ſpirituel zu Paris ſollen dieſe Motteten bisweilen keine geringe Figur machen.

§. 19.

Die **Miſſen** ſind muſikaliſche Compoſitionen über gewiſſe lateiniſche Worte, die man aus bibliſchen Sprüchen zuſammen geſetzt hat. Die Worte bleiben immer dieſelben, und fangen ſich mit Kyrie eleiſon an. Sie werden am ſtärkſten beym catholiſchen Gottesdienſte gebraucht; doch ſind ſie auch in einigen evangeliſchen Kirchen, als z. E. hier in Leipzig, eingeführt. Zur Compoſition einer Miſſe gehört eben ſo viel harmoniſche Stärke, und noch mehr melodiſcher Reichthum, als zu einer Mottete, weil der Inhalt abwechſelnder und mannichfaltiger iſt. Sie wird insgemein mit ſtarker Inſtrumentalbegleitung aufgeführt. Schwächere Sätze, ein- zwey- und dreyſtimmige Sologeſänge, wechſeln oft mit ſtärkern Sätzen, mit vollen Chören ab; und die künſtlichen Nachahmungen, deren die erſtern fähig ſind, ſo wie die gründlich gearbeiteten Fugen der letztern, erhalten den Zuhörer ſo ſehr in der Aufmerkſamkeit, und machen einen ſo feyerlichen Eindruck, daß man gut geſchriebene Miſſen unter die vorzüglichſten Meiſterſtücke der Compoſition rechnen kann. Der ehemalige Kirchencomponiſt Zelencka in Dresden war in dieſer Art

vortreflich. Seit ſeiner Zeit hat ſich vieles in dieſer Schreibart geändert, ob es Verbeſſerung oder Verſchlimmerung ſeyn, mögen andere entſcheiden; gewiß iſt es aber, daß man manchmal, wenn man das Vorſpiel der Inſtrumente im Anfange einer im neueſten Geſchmack geſchriebenen Miſſe hört, auf die Gedanken gerathen könnte, die Muſici hätten ſich vergriffen, und ſtatt der Miſſe eine Sinfonie aus einer italiäniſchen comiſchen Oper in die Hände bekommen, bis man hinter drein die Worte: Kyrie eleiſon hört. Abſit blaſphemia verbis! Aber ſollte man da zu unſerm lieben Gott nicht eben das ſagen, was **Lulli** ſagte, als er eins ſeine Opernrecitative in der Kirche hörte? „Nimm es nicht übel, lieber Gott! es iſt nicht für dich „gemacht.„

§. 20.

Von gleicher Wichtigkeit für die Kirchenmuſik ſind die **Hymnen,** gewiſſe allgemeine, oder auf beſondere Feſte eingerichtete Lobgeſänge, wovon wir am Te Deum laudamus und am Magnificat ein Paar ehrwürdige Beyſpiele haben. So billig ſonſt die Foderung iſt, daß alles, was beym Gottesdienſte vorgeht, in einer für jedermann verſtändlichen Sprache ſey: ſo leicht kann man doch, in Anſehung einiger dieſer Geſänge, der lateiniſchen Sprache das Wort reden, als einer, erſtlich zum Geſange ſehr beqvemen Sprache; die, zweytens, das Recht der Verjährung vor ſich hat; und drittens, durch den langen und öftern Gebrauch dieſer Geſänge ſelbſt dem gemeinſten Manne nicht mehr ganz unverſtändlich geblieben iſt. Mehrere aber und neue einzuführen, möchte wenigſtens in deutſchen Gemeinden nicht wohl zu rathen ſeyn. Wie viel Vortrefliches hat die Muſik nicht durch Veranlaſſung der beyden oben genannten Hymnen erhalten? **Graun, Haſſe, Jomelli, Bach** haben Meiſterſtücke geliefert, und die Zahl derſelben würde anſehnlich vergrößert werden können, wenn alles, was über dieſe Texte geſchrieben iſt, bekannter wäre. Sie werden bald mit Begleitung der Inſtrumente,

mente, in Geſtalt der Miſſen aufgeführt; bald ohne Begleitung blos von Singſtimmen, nach Art der Motteten, geſungen.

§. 21.

Die Hymnen haben ohne Zweifel zur Einführung der geiſtlichen Lieder beym Gottesdienſte Gelegenheit gegeben. Bey den reformirten Gemeinden ſind dafür die Pſalmen Davids, nach gewiſſen alten Ueberſetzungen und Melodien, im Gebrauche; doch hat man an einigen Orten Deutſchlands angefangen, ſie mit andern Liedern zu vertauſchen. Die Melodien dieſer Lieder ſind das, was wir heut zu Tage den **Choralgeſang** nennen, der dem **Figuralgeſange** entgegen geſetzt iſt. Unter dem erſtern verſteht man von Alters her, einen Geſang, der nach Noten von gleichem Werthe, ohne Tactmaaß, und ohne harmoniſche Begleitung von mehrern Stimmen, geſungen wird. Einige Reſte dieſes alten Choralgeſanges haben ſich in unſern Kirchen in den Collecten, in den Präfationen an hohen Feſten, und überhaupt im Singen des Prieſters vor dem Altare erhalten. Der **Figuralgeſang** wird nach Noten von ungleichem Werthe, nach mancherley Tactmaaßen, und in verſchiedener Bewegung, mit mehrern Stimmen harmoniſch unterſtützt, geſungen. Die letzte dieſer Eigenſchaften findet ſich auch bey unſern Chorälen, und von dieſer Seite betrachtet gehören ſie zur Figuralmuſik. Wie gut oder ſchlecht es mit dem Abſingen dieſer vierſtimmigen Geſänge in unſern gottesdienſtlichen Verſammlungen von Statten gehe, werden die am beſten wiſſen, denen die Natur ein zu reiner Harmonie geſtimmtes Ohr verliehen hat. Die Fehler hier zu verbeſſern, und den Mißlaut, wo nicht ganz abzuſchaffen, doch zu vermindern, muß man von der Zeit erwarten, unterdeß aber auf den Schulen dazu vorbereiten. Man laſſe die Schüler fleißig rein geſetzte Choräle vierſtimmig ſingen, und bey allen Gelegenheiten ſo lange vom Blatte ſingen, bis ſich die Wendungen der Harmonie ihrem Gefühle und Gedächtniſſe feſt eingedrückt haben. Man erlaube ihnen nie Manieren, Triller, oder gar Läufer, nach

ihrem Gefallen anzubringen, und damit den Geſang mehr zu verunſtalten als zu zieren. Simplicität iſt der weſentlichſte Character des Chorals. Man gewöhne ſie vielmehr, ieden Ton mit gemäßigter Stimme, ohne Schreyen, Drücken und Kreiſchen, rein und feſt zu halten, und mit dem nächſt folgenden Tone, ohne gewaltſames Hauchen und Stoßen, ſanft zu verbinden. Durch dieſe Sorgfalt, eine der vornehmſten Pflichten eines Cantors, wird man endlich ein Menſchengeſchlecht auftreten, und ſich in alle Stände vertheilen ſehen, welches ein rein geſtimmtes Ohr, und eine zum möglichſten Wohlklange eingerichtete Kehle in öffentliche Verſammlungen bringt.

§. 22.

Von weltlichen Liedern, deren wir, zum erlaubten Vergnügen, eine Menge guter und ſchlechter, in großen und kleinen Sammlungen haben, halte ich nicht für nöthig, viel zu ſagen. Sie müſſen mehr mit Verſtande und Ausdrucke, als mit Verbrämungen und Schnörkeln, mit ſanfter und leichter Stimme geſungen, und auch ſo geſpielt werden. Die dem Inhalte und dem Affecte angemeſſene Bewegung iſt eine der nothwendigſten Obſervanzen bey denſelben. Ein gutes Clavier iſt zur Begleitung das vorzüglichſte Inſtrument.

§. 23.

Es iſt im Vorigen der Fugen und Nachahmungen einigemal gedacht worden. Inſtrumentalfugen kommen in der Kirche, in der Kammer, auch wohl bisweilen auf dem Theater vor. Singefugen gehören allein für die Kirche. Kurze Nachahmungen ſind überall am rechten Orte. Die **Fuge** iſt ein künſtliches muſikaliſches Stück, in welchem ein einziger melodiſcher Gedanke herrſcht, ſo daß er von allen Stimmen nachahmend wiederholt, und den Regeln der Modulation gemäß, in verſchiedene Tonarten verſetzt wird. Dieſer Hauptgedanke wird das **Thema** oder das **Subject** genannt, und wenn eine Stimme damit anfängt, ſo heißt dieſe der **Führer** (Dux); die darauf folgende Stimme, die eben dieſen Gedanken in einer höhern oder tiefern Tonart wiederholt, heißt der **Gefährte** (Comes).

Die dritte Stimme iſt wieder Führer, und die vierte Stimme wieder Gefährte. Will man die Nahmen Führer und Gefährte lieber auf den Geſang, und nicht auf die Stimme, die ihn vorbringt beziehen, wie es denn bisher ſo üblich geweſen, ſo habe ich nichts dagegen; zur Erklärung der Sache iſt eins ſo gut als das andere. Bisweilen wird zu dem Hauptſatze noch ein anderes ſchickliches Subject erfunden, und mit dieſem entweder ſogleich im Anfange, oder in der Mitte verbunden; man nennt dieß ein **Contrathema,** oder **Contraſubject,** und die Fuge ſelbſt heißt eine **Doppelfuge.** Ein meiſterhaftes Beyſpiel einer ſolchen Fuge iſt das Chor: Chriſtus hat uns ein Vorbild gelaſſen, in der Grauniſchen deutſchen Paſſionscantate. Das zweyte Thema oder Contraſubject tritt mit dem achzehnten Tacte, und mit den Worten ein: „Auf daß wir ſol„len nachfolgen ſeinen Fußtapfen.„ Im acht und zwanzigſten Tacte hebt die Verbindung mit dem erſten Subjecte an, und ſo wird die Fuge bis zu Ende, vermittelſt allerhand künſtlicher Verſetzungen und Nachahmungen, durchgeführt. Dieſe verſetzten Nachahmungen haben noch ein eigenes Kunſtwort; ſie werden **Repercuſſion** genannt. Die mancherley Gattungen von Fugen, und alle darinne angebrachten Kunſtgriffe zu erklären, iſt eben ſo wenig meine Abſicht, als es für den Sänger nöhig iſt. Nach Beſchaffenheit der Anzahl der Stimmen hat man zwey= drey= vier= und mehrſtimmige Fugen. Wer von allen dieſen Dingen mehr Nachricht verlangt, wird ſeine völlige Befriedigung in Herrn **Marpurgs** Abhandlung von der Fuge finden.

§. 24.

Wenn ein fugenartiger Satz, oder ein anderer melodiſcher Gedanke entweder ganz, oder auch nur zum Theile, von zwey, drey und mehr Stimmen, im Einklange oder in verſchiedenen Tonarten wiederholt, ſodann aber mit andern Gedanken fortgefahren wird, ſo nennt man dieß eine **Nachahmung,** und zwar eine **canoniſche** Nachahmung, wenn ſie den ganzen Gedanken enthält, in einerley Interval=

vallen, und in Noten von eben demſelben Werthe geſchieht; die andere, die nicht den ganzen Gedanken betrift, auch nicht an eben dieſelben Intervalle gebunden iſt, heißt eine **freye** Nachahmung. Von der canoniſchen Nachahmung, und vom Canon habe ich in der neunten Lection gehandelt. Man pflegt auch bisweilen die gebundene Schreibart canoniſche Schreibart zu nennen, und man thut in ſo fern nicht unrecht, als die canoniſche Schreibart eine Gattung der gebundenen iſt. Wenn man aber den canoniſchen Styl contrapunctiſche Schreibart nennt, ſo muß man ſich den Unterſchied zwiſchen einfachen und doppelten Contrapuncte hinzu denken. Der **einfache Contrapunct** hat nichts mit der canoniſchen Schreibart zu thun; ſondern wenn zu einer Stimme eine andere harmoniſch geſetzt wird, ſo iſt das ein einfacher Contrapunct; wenn aber die harmoniſche und melodiſche Folge der Intervalle in der zweyten Stimme ſo eingerichtet wird, daß man ſie gegen jene verwechſeln, d. i. dieſe oben, und jene unten ſetzen kann, ſo heißt das **doppelter Contrapunct**, und dann iſt die Benennung richtig, weil die canoniſche Schreibart ſich darauf gründet.

ENDE.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Hiller, Johann Adam,

Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange mit hinlänglichen Exempeln erlä
utert

Leipzig 1774

4 Mus.th. 675#Beibd.2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527269-2
RISM 452518134